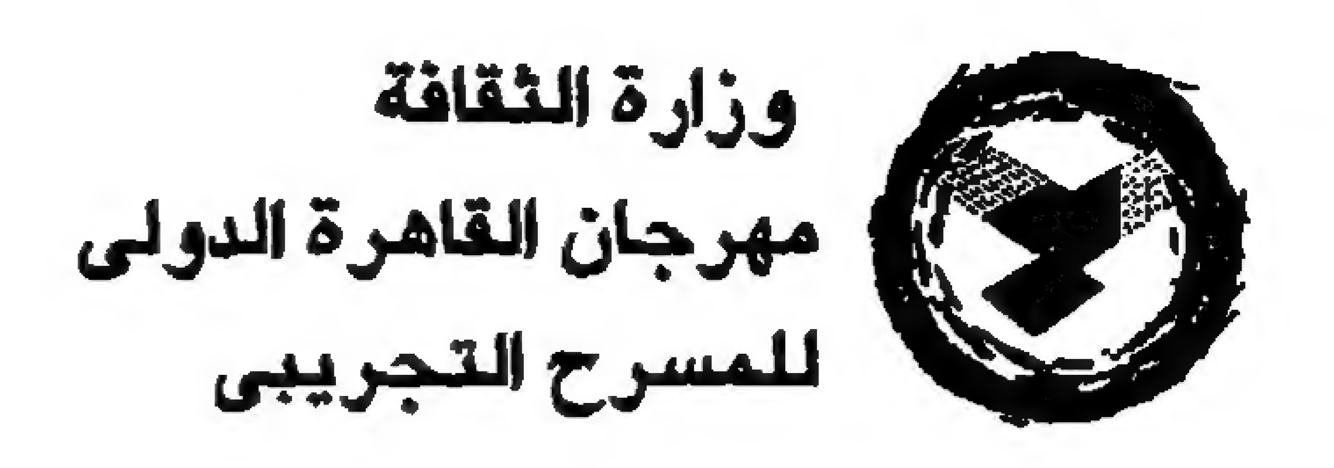
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي
الدورة التاسعة

الحركة النسوية فى الدراما الأمريكية المعاصرة

تأليف : چانيت براون
ترجمة : تامر عبد الوهاب
مركز اللغات و الترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحى

اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة



٩

الحركة النسوية فى الدراما الأمريكية المعاصرة

تأليف : چانيت براون
ترجمة : تامر عبدالوهاب
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحى

تصميم الغلاف: أ.د. محمد عزب

تنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

كلمة وزير الثقافة

حقق مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى دوراته، للحركة المسرحية المصرية والعربية ماكنا نسعى إليه، تجنبًا للعزلة وخطرها، وأعنى إمكانية *"المقارنة"*، بالانفتاح على تيارات المسرح العالمي المعاصر، فالذى لا شك فيه أن مسارح العالم لا يمكن أن تتشابه في عروضها لارتباطها بالأسس العميقة لواقعها الذى تتعامل معه بأشكاله المختلفة في كل مجتمع، لكن الوعى بالاختلاف والمتغيرات أمر ضرورى للإبداع.

وقد أحدث المهرجان بتيارات وتوجهات عروضه قدراً من التوتر، بل وقدراً من المقاومة، وكنت أرى فى ذلك إحدى مجالات الحرية التي تحمي الإبداع، وتفتح له إمكانات التعبير، وتفسح مساحات التجريب، فالمسرح ليس عروضًا مسرحية فقط، بل نتاج ثقافى بالدرجة الأولى يمتلك طاقة التفاعل وسمات الاختلاف.

إن تراكمات تلك الصدمة أدت إلى تعزيز إدراك المسرح المصرى لمخاطر العزلة، وعقم مخاوف الانفتاح، وإجراء المقارنات والخروج من أسر التقليد والتكرار، وتوفير المناخ اللازم للإبداع، وترسيخ الثقة بالقدرة على التفاعل، والوعى بالمتغيرات التى تجرى من حولنا.

إننى مع الذين يؤمنون بحق الاختلاف والتمايز، وأؤمن أيضا بأن الفنان لا تحده البداهات والمسلمات، بل لا بد له من التحرر من أى عنف يقيد إبداعه، فمتاع الفنان خلال رحلة إبداعه حرية تعبيره.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان
المرأة وثقافة الاضطهاد

منذ طرح *"الرجل"* سؤال *"التعيين"* لماهية *"المرأة"* ، ثم راح يجيب عليه وحده *"بالوكالة"* وفق تصوراته، ينتج وينشر صورا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت *"المرأة"* خاضعة لمحاولات *"التدجين"* التى تفرضها ثقافة المجتمع الذكورى فى شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية توصيل أفكارها بشكل علنى، وتحرمها كذلك من حرية التفكير.

فعندما صرخت *"ميديا"* فى مسرحية *"يوربيلز"* ، *"نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا ، فأولا يطلب منا أن نشترى رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا ، لأنه من أسوأ الأمور ألا يكون لنا زوج"* ، كان ذلك يعنى استمرار *"الإكراه"* بسجن *"المرأة"* داخل *"القالب"* الذي يحقق للثقافة الذكورية إحساسها بالتفوق، وحتى غندما طرح *"شكسبير"* فى *"ترويض النمرة"* شخصية *"كيت"* كتصور لامرأة تناضل من أجل أن تعيش فى مجتمع لا تكون فيه شيئًا مهملا، جعلها تثور على الأوضاع بأن تغدو *"نمرة"* شرسة مستحيلة المعشر، يواجهها *"بتروشيو / الرجل"* ، الذي يملك من الرجولة والحقوق التى منحتها له الثقافة المهيمنة، ماجعله يروضها كما يُروض الحصان الجامح ليفوز بها.

ولم يقتصر تعزيز رؤية *"الرجل"* فقط على إبداعات الكتَّاب بطرح تصوراتهم عن المرأة، والتى ترسخ سيطرة الثقافة الذكورية وهيمنتها ، بل أُستخدم *"العلم"* لمساندة تلك التصورات، إذ جاء *"فرويد"* ليقنن التفوق الذكورى، بأن سمم تاريخ المرأة بأفكاره التى جمعها من مباشرته لنساء مرضى من جراء مواجهة ثقافة اضطهادية ذكورية،

أكدتها تأويلاته من أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلا، وكانت تلك التأويلات إحدى محاولات التدجين الاجتماعى الذى تستخدمه الثقافة الذكورية.

قال *"فرويد"* يوما لطلابه: *"إذا أردتم أن تعرفوا المزيد عن الأنوثة، فعليكم بسؤال تجربتكم الخاصة، أو توجهوا إلى الشعراء، أو انتظروا بالأحرى أن يتمكن "العلم" من أن يقدم لنا معلومات أعمق وأكثر اتساقًا"*، لكنه لم يشر إلى ضرورة أن يسمع صوت المرأة *"تُعين"* ذاتها وتطرح رؤيتها، ثم فى إحدى رسائله يعترف *"لمارى بونابرت"* قائلا: *"إن السؤال الأكبر الذى لم يُجل قط، والذى لم أتمكن من الإجابة عليه، على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب المرأة؟"*.

بالتأكيد لا أحد يمكنه أن يجيب على ذلك السؤال إلا المرأة ذاتها، ولأنها تولَد امرأة فى ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها، فإن هذه الثقافة المسيطرة قد ألبستها قناعا تعيش به حياتها فى إطار *"كرنفال"* يُعد صمام الأمان لسيادة المجتمع الذكورى، إذ عليها أن تظل مرتدية للقناع المُعطى لها، ووفقا لأصول *"الكرنفال"* فإنه ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر، وكانت تلك هى آلية الضبط الاجتماعى من قبل المجتمع الذكورى، أى أن يُعطى للمرأة وظيفة مبرمجة، تستلب منها ذاتها فى واقعها المعاش، ومادام الاختلاف البيولوجى يشكل الأساس فى العجز عن الخلاص فلا خوف إذن من أن تُطرح على صعيد المبادئ قيم الخلاص من هذا الاستلاب.

وظلت المرأة تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المُعطى لها، تحلم بالخلاص من قهر وسيطرة المجتمع الأبوى، حتى بدأت الحركة النسوية كتعبير عن يقظة وعى النساء بهيمنة الرجال عليهن وتهميشهن، ولأنه لا بد للمكتوم أن يُروى، رفضن كل صور التعبير عن ذواتهن *"بالوكالة"* من قبل الرجال، وشحذن الرغبة فى مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة.

تقول *"كارول كرايست* Carol Christ" فى كتابها *"الغوص فى الأعماق والصعود إلى السطح: كاتبات يبحثن عن الروح"*، *"لم تكن قصص النساء تُروى، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يتراءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة فى حياتها.. ودون*

القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات وخبرات العالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية، وحينئذ تصير المرأة كائنا محجوبا خلف ستار من الصمت. إن التعبير عن سعى المرأة الروحى يرتبط تماما برواية النساء".

خرج الإبداع النسوى إذن ليجيب على سؤال "***التعيين***" دون "***وكالة***، وبشكل علنى فى مواجهة الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذريا عن مذاق لغة "***كراسات الشكاوى***"، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج والتمرد، إن مبدعات هذه الثقافة الجديدة لم يطلبن كما صاحت "***ليدى ماكبث***"، "***تعالى إلىَّ أيتها الأرواح.. جردينى من ضعف بنات جنسى واملئينى قسوة ووحشية***"، بل إنهن شحذن طاقاتهن المبدعة كنساء، لا تحكمهن ماصدّرته إليهن الثقافة الذكورية من "***تابوهات***"، بل لم تخدعهن تفسيرات بعض بنات جنسهن، مثل "***هيلن دوتش***" التى ماثلت بين "***الأنوثة***" و "***السلبية***"، وبين "***الذكورة***" و "***الإيجابية***".

وقد وجدت إبداعات المسرح النسوى فى تيارات التجريب المسرحى الموجة المناسبة الحاملة لكل طاقات التجدد، والتي تستوعب التوجهات الفنية والفكرية لهذه الإبداعات ذات الصوت النسائى، بل إن "مهرجان المرأة الدولى للمسرح التجريبى" الذي أقيم لأول مرة فى ١١ أغسطس ولمدة ثلاثة أسابيع عام ١٩٨٦ بالمملكة المتحدة، ولدت فكرته فى حضن مهرجان "ايل سيجرتيو دى أليس التجريبى الدولى IL Segreto di Alice والذى أقيم فى إيطاليا عام ١٩٨٤، وجمع أكثر من مئة من السيدات الممارسات للإبداع المسرحى ليقدمن أعمالهن، واستطاع هذا الحشد النسائى من مختلف بلاد العالم أن يطور استراتيجية نسائية جديدة، أحدثت تأثيرا على المسرح العالمى، إذ أججت فكرة توحد الحركة النسوية فى المسرح كمنعطف مهم، ساعد فى إدراكهن أن عليهن أن يتبادلن تجاربهن ويفهمن ويحددن ويفصحن عن معارفهن ويطرحن بشكل جماعى إبداعهن المتميز والمتحرر دون حجر أو هيمنة.

ومن المنطلق ذاته يقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة، ندوته الرئيسية حول "***التجريب فى مسرح المرأة***" والتى تضم نخبة من

الممارسات للإبداع المسرحى فى قارات العالم، استهدافا لطرح القضية النسوية من منظور الإبداع، كتيار يرى المرأة إنسانا مستقلا بذاته، ويسعى إلى الالتزام بإعادة تنظيم المجتمع بإتاحة الفرصة للأفراد لتطوير ذواتهم، أى بتحرير المرأة والرجل معًا خارج إطار علاقات السيطرة، حيث لا تتراجع الذات الإنسانية أو تختبئ أو تُقّنع لخلق علاقات إنسانية يحكمها التنامى المتزن وتوفر شروط الفهم بعيدا عن التطرف والإحساس بالتفوق مهما كانت أوجه الاختلاف.

ولأن المكتبة العربية تكاد تخلو من مراجع مترجمة عن هذا الموضوع، فقد أصدرنا تسع ترجمات لأهم الكتب التى تناولت هذه القضية، تنوعت مابين الدراسات والإبداعات النسوية وتغايرت من حيث لغاتها الأم.

يبقى الاعتراف بالفضل لصاحب الفكرة الخصبة لهذا المهرجان **الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة** الذى أتاح للحركة المسرحية المصرية والعربية إمكانية شحذ طاقة التجدد.

أ.د/ فوزى فهمى أحمد
رئيس المهرجان

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

Taking Center Stage :

Feminism in Contemporary

U.S. Drama

By : Janet Brown

The Scarecrow Press , Inc.

Metuchen , N.J., & London

1991

شكر وتقدير

أود أن أشيد بالعون الذى قدمه لى "مركز البحوث النسائية" Women's Research Institute التابع لـ "كلية هارتفورد للبنات" Hartford College for Women ؛ فقد خصص لى المركز – مشكوراً – باحثة مرافقة ، كما أتاح لى فرصة ارتياد مكتبته المتميزة الثرية بالدراسات النسائية ، ووفر لى فرصة الاحتكاك المثمر بأمينات المكتبة الرائعات .

وأود أيضًا الإشادة بـ "ساندى نيكل" Sandy Nickel و"كاثرين ستيفينسون" Catherine Stevenson اللتين لولا قراءاتهما الدؤوبة الناقدة ماقدر لمخطوطة هذا الكتاب أن تكتمل وتخرج إلى النور ، ولولا تمتعهما بروح الصداقة المخلصة ما بدأ قلمى أساسًا فى خط هذا العمل .

أشكر كذلك ابنتى "مولى براون رويتر" Molly Brown Reuter ذات العام الواحد التى ساعدتنى كثيراً باستغراقها فى النوم معظم فترات إبداعى هذا الكتاب ، والتى لم تزعجنى حين كانت تقضى سائر الوقت فى اللعب بالحجرة المجاورة مع جليسها اللطيف "كارل هاسلينجر" Carl Haslinger ذى الاثنى عشر عامًا ، إذ لم يوفرا لى وقتًا لممارسة الكتابة فحسب بل أعطيانى صورة موحية لرجال شجعان ونساء رقيقات ينبىء بهم المستقبل .

وأولاً وأخيراً ، أشكر زوجى "بول رويتر" Paul Reuter ؛ فبرفقة شريك حياة مثل "بول" لم ولن أفقد الأمل فى أن النساء والرجال سوف يجدون سبلاً يصنعون من خلالها النجاح معًا .

چانيت براون

هارتفورد – كونيتيكت

١

مقدمة

تقدمت عام ١٩٧٧ برسالة دكتوراه موضوعها الدراما النسوية . وكخطوة أولى لاغنى عنها قمت بالرجوع إلى الأدب - بصفة عامة - ومن خلال استعراضى له هالنى أن أكتشف أنه لاتوجد تقريبًا كتابات تناولت هذا الموضوع . ورغم توافر ثروة ضخمة من الدراسات التى تتناول النقد الأدبى النسائى ، والنقد البلاغى ، والنقد الاجتماعى إلا انه لم يتسنَّ للباحثين أن يسوقوا تعريفًا لمفهوم عظيم الأهمية ، ألا وهو مفهوم "المذهب النسوى" . لكنى أوردت فى نهاية أطروحتى ما انتهت إليه كل من "سيمون دى بوڤوار" Simone de Beauvoir و"چيردا ليرنر" Gerda Lerner و"أيلين س. كراديتر" Aileen S. Kraditor محاولة تقديم تعريف مبسط - تعريف لايثير جدلاً ، كما أمّلت ، لمصطلح "المذهب النسوى" وقلت إنه سعى النساء نحو الاستقلالية فى مجتمع أبوى .

اتبعت فى دراستى منهجًا للتحليل استندت فيه إلى تناول "كينيث بيرك" Kenneth Burke الدراماتيكى للأدب . يفترض "بيرك" أن كل عمل أدبى هو فى مضمونه فعل رمزى ذو غرض بلاغى ، وحسب نظام "بيرك" فإن كل عمل أدبى (وبالأحرى كل حدث تاريخى) يمكن تحليله فى ضوء تناول العلاقات التى تربط بين خمسة عناصر رئيسية هى : الفاعل Agent ، والفعل Act والفعلية Agency ، والمشهد Scene ، والغرض Purpose ؛ هذه العناصر تتدامج جميعها لتشكل دراما Drama أو فعل مسرحى action يُعد نمطًا من أنماط التاريخ . الحالة الأولى الكائنة فى هذه الدراما عبارة عن تراتبية منظمة ، يأتى الفاعل فيخالف هذه التراتبية ، ويمارس ضربًا من ضروب الخطيئة ، بعدها يحلم بالخلاص - يحلم بنظام أكثر كمالاً من النظام القائم . لكن الخلاص من الخطيئة يتطلب مفتدى Redeemer ، أو بالأحرى ضحية Victim . لذا فإن الدراما لو انتهت بتضحية فلابد وأن هناك كبش فداء تمت التضحية به من أجل تحقيق النظام الجديد المنشود . أما إذا كانت النهاية شعوراً بالخزى من جانب الفاعل - كما فى نظام الحب المثالى - فقد ينتهى الأمر بالفاعل بأن يضحى بنفسه (أو بنفسها) طواعية من أجل بلوغ النظام الجديد (ليلاند جريفين Leland Griffin ، ص ٤٥٧-٤٥٨).

تعمل هذه الخماسية كوسيلة من وسائل تحليل نمط الفعل الرمزى ؛ حيث يتم أولاً تحديد هذه العناصر الخمسة فى عمل أو حدث ما ، وبعدها تتعين العلاقات التى تربط بين هذه العناصر . ومن خلال هذا الإجراء يتحدد بالضبط أى هذه العناصر الأكثر كشفًا عن نمط ذلك الفعل الرمزى . ووفقًا للتعريف الذى سُقته لـ "الدراما النسائية" المرأة هنا هى الفاعل agent ، أما فعلها act فهو السعى وراء تحقيق الاستقلالية ، والمشهد scene هو المجتمع الأبوى ، والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تكشف نمط الفعل الرمزى السائد فى الدراما.

وقد تبين مدى ملاءمة منهج البحث الخاص بـ "بيرك" لتحليل العمل النسائى - بالذات - وذلك بسبب تركيزه على الدافع البلاغى . وفى وصفه لمنهجه فى التحليل يقول "بيرك" : "يفترض هذا المنهج أن بناء القصيدة الشعرية (أو العمل الدرامى) يمكن توصيفه بمنتهى الدقة من خلال تركيز منظور التناول على وظيفة تلك القصيدة ، كما يفترض أيضًا أن الشاعر (أو الشاعرة) حين ينظم قصيدة فهو ينظمها بغية أن تقدم شيئًا له ولقارئيه . يذهب هذا المنهج أيضًا إلى أننا نستطيع أن نقدم أكثر الملاحظات ارتباطًا بموضوع نظم القصيدة من خلال اعتبار هذه القصيدة تجسيداً لذلك الفعل"(ص٧٥) . وأود أن أضيف هنا أن "بيرك" يُعد ذا أهمية عظيمة بالنسبة لى على المستوى الشخصى ؛ فهو ناقد أدبى محترم استطعت - وأنا تحت إشرافه - أن أحوز موافقة اللجنة التى شُكلت للنظر فى موضوع رسالتى الذى كان آنذاك مثاراً للجدل - وهو موضوع "الدراما النسوية".

بيد أن تعريفى لمفهوم الدراما النسوية - والذى بدا شاملاً عام ١٩٧٧ - لم يلبث أن صار قاصراً نوعًا ما بحلول عام ١٩٧٩ الذى شهد صدور كتابى المعتمد على رسالة الدكتوراه الخاصة بى . وقد كان "بيرك" محقًا تمامًا حين ألمح إلى أن النمط الرمزى للمجتمع الظالم - ذلك المجتمع الذى يتم التكفير عن خطاياه من خلال تضحية كبش الفداء - قد تغلغل فى التاريخ والأدب الغربيين . لكن شهد عام ١٩٧٩ - كما أوردت حينئذ - احتجاج واضعات النظريات النسائية مثيلات "مارى ديلى" Mary Daly

التى لعنت ذات نمط الفعل الرمزى لأنه يقدم تبريراً للمجتمع الذكورى sexist لقهر النساء . وفى الوقت ذاته بدأت مسرحيات مثل "الأصوات" Voices لـ "سوزان جريفين" Susan Griffin ، و "للبنات السود اللى فكروا فى الانتحار لما يكمل قوس قزح " For Colored Girls Who HaveConsidered Suicide When the Rainbow Is Enuf لـ "نتوزاكى شونجه" Ntozake Shange - بدأت فى غزو الساحة ، وهى مسرحيات شخصياتها الرئيسية شخصيات تشاركية communal ، مسرحيات لايسودها خط سردى وحيد ، مسرحيات لايحدث خلالها أى شىء "درامى" من الناحية التقليدية ، لكنها مسرحيات تتناول - وبمنتهى الوضوح - قضايا نسائية . إذن الآن لم يعد ذلك التعريف الذى يفترض وجود فاعل وحيد يمارس فعلاً عامًا ذا مغزى أمام جمهور بلا هوية - لم يعد غير دقيق فحسب ، بل لم يعد فى صميم القضية من الأساس .

وخلال سنوات الحقبة الأخيرة شهدت خشبة المسرح التجارى تقديم عدد غير مسبوق من المسرحيات صاغت أحداثها أقلام نسائية ، أو / و تدور موضوعاتها حول المرأة ، وهى مسرحياتٌ تعكس ثلة من الأبنية الدرامية والرؤى . وقد تواتر ظهور مسرحيات تصور كفاح المرأة بغية الحصول على الاستقلالية ، وتعكس طرح المذهب النسوى الليبرالى (وهو طرحى أنا أيضًا منذ البداية) بأن قصة المرأة فى الثقافة الغربية سوف تكون مثل قصة الرجل تمامًا ، وذلك حين يُسمح بأن تُروى . وكما أوردت "أونر مور" Honor Moore فقد صارت المسرحيات ، التى تتمحور أحداثها حول شخصيات نسائية تشاركية communal ، ذائعة الانتشار والشيوع لدرجة تؤهلها لاستيلاد جنس أدبى جديد قائم بذاته : جنس أدبى يتنوع بشكل رحب فى الجوهر والأسلوب ، يستطيع مؤلفو الدراما الرجال أن يستخدموه مثلما تستخدمه الكاتبات .

إذن هل لنا أن ندعى أن هذه الثروة الدرامية تشترك جميعها فى أطروحات المذهب النسوى أم تشترك فى شىء آخر؟ هذه المرة حاولت الإجابة على هذا السؤال من خلال اتباع منحى استقرائى فى المقام الأول ؛ حيث تناولت عدداً محدوداً من المسرحيات

نفذت إليها عن طريق التحليل النصّي الدقيق ، وحاولت من خلال هذا التحليل أن أضع يدى على بينات تثبت وجود بناء سردى نسائى جلىّ ، وكذلك وجود غرض بلاغى نسوى مميز ، ثم حاولت ربط التيمات والأبنية الدرامية والقيم التى عرآها بحثى بأعمال واضعات نظريات المذهب النسوى والباحثات فيه اللاتى ينتمين إلى نفس الحقبة .

وللعلم فلم تسبق محاولتى تلك أية محاولة أخرى تشبهها فى المنهج أو الهدف، بيد أنه ظهرت مختارات أدبية ودراسات تاريخية يتناول بعضها هذه القضايا ولكن بشكل عام . هناك مثلاً "تشينوى وجنيكينز" Chinoy and Jenkins – محررتا كتاب "النساء فى المسرح الأمريكى" Women in American Theatre اللتان قدمتا طائفة مختارة من المقالات التاريخية . وقد أشارتا إلى أن هناك ظاهرة تتكرر باستمرار فى حيوات النساء اللاتى تضمهن دفتا هذا الكتاب ؛ وهى ظاهرة احترام الرؤية الفنية والإخلاص لها ، وعدم الاكتراث نهائيًا بالأغراض التجارية للمسرح :

> **منذ إمرأة الشامان * ... مروراً بنجمات برودواى ... وحتى عهد الداعيات للحركة النسوية... شكلت هذه الرؤية دور المرأة فى المسرح الأمريكى . فقد ظلت النساء فى خدمة الفن والناس بعد تحررهن من قمع الرجال – بفضل الظروف غالبًا وبإرادتهن أحيانًا – ، وتحررهن كان بغرض "ترك بصمة فى هذا العالم" وبهدف "تنمية الذات". (ص٩)**

ومن ثم انصب تركيز "تشينوى وجينكينز" بشكل أساسى فى كتابهما على نوايا أولئك النساء ، وليس على الاستراتيجيات التى تكشف عنها أعمالهن .

---

* الشامان اسم كان يطلق على شخص فى سيبيريا وشمال آسيا وفى الشعوب البدائية على وجه العموم ، وكان هذا الشخص يقوم بأعمال الكهانة والتطبيب والسحر مستعينًا بقدرة خاصة على التحكم فى قوى الطبيعة ، فهو يداوى المرضى ويشرف على تقديم القرابين فى العشيرة ، وهو مرشد الأرواح فى العالم الآخر ، وهو قادر على إتيان ذلك كله من خلال قدرته على التخلى عن جسده وفق مشيئته . (عن المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية لثروت عكاشة) (المترجم) .

وفى كتابها "المسرح النسائى" Feminist Theatre تقدم "هيلين كيسار" Hel-ene Keyssar دراسة مفيدة تتناول فيها دراما المرأة فى المسرحين الأمريكى والبريطانى المحدثيْن . ترى "كيسار" أن تلك المسرحيات يجمعها عنصر مشترك هو ذلك "الوجه القاسى" لـ "استراتيجية التحول إذ أن هناك تجسيداً مسرحيًا لتحول صارخ فى السياقات، والأفعال، بل والأهم فى الشخصيات. والدراما النسوية- على النقيض من جُل الدراما التى شهدتها الألفا عامًا السابقة - لا تعتمد على مشهد اكتشاف recognition scene يكون بمثابة محور للبناء الدرامى" (ص xiii) . بيد أن "كيسار" لم تبذل أية محاولة تدعم من خلالها بالدليل والحجة رأيها الذى يذهب إلى عمومية وجود مشهد اكتشاف فى معظم نتاج الدراما الغربية ، هذا بالإضافة إلى أن المسرحيات التى تتوقف أحداثها على وجود مشهد اكتشاف لاتخلو أبداً من ورود تحول فى الشخصيات ينتج بالضرورة عن ذلك الاكتشاف . وثمة فارق بين هذا النوع من التحول وبين نظيره فى المسرح النسائى ، ولكن لم يقدم أحد على إيضاح أو تفسير هذا الفارق ، بل إن "كيسار" لم تثبت البتة على نفس الرأى والمبدأ فى إشارتها لـ"استراتيجية التحول" فى كل المسرحيات التى تعرضت لها بالدراسة . وفى تنقلها بين التوجهات المتكررة فى هذه المسرحيات ، مثل الاشتراك فى التأليف وأسلوب الأداء المتناسق ، ألمحت "كيسار" إلى وجود اهتمام بكسر "حاجز الصمت الذى يتجلى كسمة تغلُب على مكانة المرأة فى الدراما" ، ووجود شكل من أشكال الاقتناع بمبدأ "عدم فصل الجنسية والنوع sexuality and gender عن السياسة" (ص٣) - لكن لم تُصغ هذه الملاحظات فى وصف مفصل ودقيق للمسرح النسائى .

وإذا كانت "كيسار" قد جنحت فى اتجاه الشمولية المفرطة فقد أخطأت "إليزابيث ناتال" Elizabeth Natalle أيضًا بنزوعها نحو الاتجاه المضاد . تذهب "ناتال" فى كتابها "المسرح النسائى : دراسة فى النوع" Feminist Theatre : A Study in Persuasion أن المسرح النسوى (وهو ثمرة عمل جماعات المسرح النسوى) قد انحصر فى قالب راديكالى ، وهى تقصد بهذا التعبير الإشارة إلى الرجال بوصفهم الخصم والعدو ، كما تعنى تأييد الانفصالية بالنسبة للنساء . لكن لم تفعل "ناتال"

شيئًا سوى إبداء الملاحظة : إذ لم تحاول - مجرد المحاولة - أن تفك رموز ذلك التناقض الذى ينطق به واقع هذه الجماعات التى تحول اهتمامها مؤخراً إلى القضايا المرتبطة بالنزعة الإنسانية humanistic؛ حيث وضعت نصب أعينها موضوعات مثل الحرب النووية والايكولوچيا . وأعتقد أن هذا التحول فى الموضوع ، وهو ما لاحظته "ناتال" ، يعكس تحولاً آخر انتقلت به النظرية النسوية من مجرد نضال سياسى ضيق الأبعاد يهدف إلى تحرير النساء من قمع المجتمع الأبوى إلى رؤية أعم وأشمل تضم اهتمامات سيكولوجية ، وثقافية ، وأخلاقية إلى جانب الاهتمامات السياسية . فى ظل هذه الرؤية النسوية الجديدة خرج النضال من دائرة قصر محاولات التحرير على المرأة ودخل مرحلة جديدة من أجل تحرير الرجل ، والطفل ، بل والبشرية جمعاء من القمع سواء ارتبط بالنوع ، أو العرق ، أو الطبقة ، أو التكنولوچيا ، أو العسكرية .

وفى مقدمتها لكتاب "النساء فى المسرح : تعاطف وأمل" Women in Theatre : Compassion and Hope تعكس "كارين مالبيد" Karen Malpede بعضًا من هذه الاهتمامات فى وصفها لمسرح المرأة والذى تحسبه ذا جذور أسطورية تضرب فى أسرار الإلاهة الأم . ومثل "تشينوى وچينكينز" تتتبع "مالبيد" أعمال غيرها تاريخيًا ، وتورد مقتطفات منها ، ونجدها هنا تربط هذه المختارات بتجارب النساء المتعلقة بممارسة الأمومة . إنها هنا تصف "مسرحًا تشكل بدافع الحاجة لمحبة الحياة التى صار التعاون فيها من أجل بلوغ الألفة عسيراً ، محفوفًا بالأهوال ، ومغلفًا بالاستحالة تمامًا مثل الدافع نحو تحقيق السيطرة" (ص١٣).

تأتى "سو-إلين كيس" Sue-Ellen Case و"چيل دولان" Jill Dolan فتصفان فلسفة "مالبيد" بأنها نسوية راديكالية (كيس) أو ثقافية (دولان) ، وتلصقان بها صفة منافاة النسوية المادية material . و"النسوية المادية" تعبير تستخدمه كلتاهما كمصطلح يشمل فى دلالاته كافة الأشكال الاجتماعية والماركسية للمذهب النسوى . ولاتنظر النسوية الراديكالية / الثقافية - كما وصفتها "كيس" و"دولان" - إلى الرجل باعتباره عدواً ، وفى هذا مخالفة لرأى "ناتال" ، ولكنها تفترض وجود "ثقافة خاصة

بالمرأة تختلف وتنفصل تمامًا عن الثقافة الأبوية للرجال" (كيس ، ص٦٤). فرضية الاختلاف الثقافى هذه تقوم على الاختلاف البيولوجى ، وهى - فى نظرهما - تصوغ شكلاً جوهرانيًا essentialist للمذهب النسوى - شكلاً يتسم بتقويض الذات-Self defeating . وإذا كان قمع النساء مرجعه اختلافاتهن البيولوجية عن الرجال فلا أمل مطلقًا فى الإصلاح .. بيد أن أفكار هذه الفلسفة انعكست على المسرح المتحدث باسمها ؛ فاتجه هذا المسرح إلى التركيز على أجساد المؤديات كاشفًا عن سماتهن البيولوجية كشكل من أشكال تأكيد استرداد ذاتيتهن . وقد دفع ذلك "دولان" لأن تخلص فى النهاية من خلال منهج سميوطيقى إلى حقيقة مؤداها أن "المرأة حالما تصبح موضع رغبة ، ومحط اهتمام فمن غير المستحب تقديمها وتجسيدها بهذا الشكل"(ص١٠١).

وقد انتقدت كل من "دولان" و"كيس" فرضية قامت على تجربة خاصة بجماعات إذكاء الوعى التى برزت فى الولايات المتحدة خلال حقبتى الستينيات والسبعينيات ، وهى فرضية تذهب إلى أن الخبرة المشتركة للنساء كنساء لابد وأن تنحى جانبًا أية فروق فى الطبقة أو العرق أو الالتزامات السياسية ، وكنتيجة لذلك الرأى غالبًا ما يتم إغفال هذه الفروق تمامًا فى الوقت الذى تعلو فيه نغمة الاتجاه والميل إلى الجنس الآخر ، وهى نغمة تؤججها وتنشرها الطبقة الوسطى البيضاء ... ومن هنا نادت "دولان" و"كيس" بمسرح نسوى مادى يجابه هذه الكونية Universalism .

ولكن لا يجمع كلاً من "دولان" و"كيس" اتفاق تام فقد اختلفتا حين شرعت كل واحدة منهما فى أن تسوق مثالاً بعينه ؛ فقد تبدى لـ "دولان" أن هناك نوعًا من المسرح السحاقى Lesbian theatre يُمارس - على سبيل المثال - فى الـ "واو كافيه" WOW Café وغيرها من المقاهى السحاقية الأخرى بمانهاتن فذهبت إلى أن هذا الضرب من المسرح يجسد شكلاً من أشكال الممارسة المسرحية النسوية المادية ، وارتأى لها ظاهرة تجذُّر النوع gender فى هذه العروض كدور مؤدّى بالفعل ، وكانت هذه الظاهرة سببًا دفع الممثلين إلى قطع الاتصال القائم على الميل للجنس الآخر الذى يشى

بتمثيل وتثقيف النوع (ص ١٠١) .

أما "كيس" فقد وصفت مثل هذه المسارح السحاقية الانفصالية بأنها تعبير عن طابع ثقافى نسائى الهوية يلتصق بالحركة النسوية الراديكالية . إذن فقد تصورت "بويطيقا جديدة" قامت بتوصيفها - كعادتها - من خلال مفردات سيميوطيقية وقالت إنها تتلخص فى إعادة صياغة نظريات تطور غريزة الجنس والنظريات الخاصة بأدوات الإخراج المسرحى في محاولة لخلق موقع جديد للكيان الأنثوى المرغوب وهى محاولة ستغير تمامًا من طريقة إرساء دعائم مجال الإشارات ، وسوف يشوب هذه المورفولوجيا الأنثوية feminine morphology تلامسًا أو التصاقًا contiguity تمامًا كأداتها التنظيمية :

> **قد يكون موجزاً وليس تفصيليًا ، شظويًا وليس تامًا ، ملتبسًا وليس واضحًا ، معترضًا وليس مسترسلاً . يوجد هذا التلامس أو الالتصاق contiguity بين ثنايا النص أو فى حواشيه : والصيغة الأنثوية حين تعترضنا تبدو وكأنها بلا إقفال شكلى formal closure ، بل يتضح أحيانًا أنها تعمل كبعد مضاد للإقفال .... بدون هذا الإقفال ، بدون الإحساس بوجود بداية ووسط ونهاية تفقد الصيغة الأنثوية ذلك التنظيم التراتبى وهو المبادىء والأسس المحددة للصيغة التقليدية التى تحرص على إسقاط المرأة من الخطاب discourse (ص١٢٩) .**

ومن آراء "كيس" أيضًا أن كلا من الواقعية والتراچيديا قد لايناسبان المورفولوچيا الأنثوية ، فالواقعية ، فى تركيزها على المحيط العائلى والكيان الأسرى ، تضيف إلى الذكر بعداً ماديًا جديداً وذلك حين تصفه بأنه الأنا الجنسى sexual subject ثم تصف الأنثى بكونها الآخر الجنسى sexual other ، ويمكن اعتبار التراچيديا صورة طبق الأصل من التجربة الجنسية للذكر ؛ حيث تتألف من المداعبة وإغواء "الآخر" ثم إثارته وصولاً إلى القذف ejaculation (التطهير Catharsis) ... وقد يصبح بمقدور الكيان الأنثوى تجسيد أسلوبه فى الجنس الذى قد يصاحبه العديد من ذروات

النشوة الجنسية orgasms دون أدنى تركيز على القذف وبلا أية حاجة إلى تضمين ذروة وحيدة climax ، إلا أن "كيس" أشارت إلى أن تلك النظرية قد تعود بنا إلى منظور جوهرانى essentialist يستند إلى الاختلافات البيولوجية المعروفة بشكل بعيد تمامًا عن وجهة النظر النسبية .

وقد بدت كل من "كيس" و"دولان" وكأنهما تتوقان إلى وضع حد يفصل ويميز تمامًا بين نظريتين نسويتين ؛ فبينما تميل "دولان" بشدة إلى إيثار "النسوية المادية" ma-terialist feminism تخلص "كيس" فى ختام كتابها إلى أن ثمة مكاسب معينة يمكن تحقيقها من خلال وجهى القضية .. إلا أن ما يترا ءى لى هو أن هناك أكثر من مجرد وجهين للقضية ؛ فالفلسفة النسوية وصورتها فى الدراما المعاصرة تتسمان بأنهما أكثر تنوعًا وتعقيداً ، أكثر بكثير من هذا الاتجاه ثنائى التقسيم والذى ورد ذكره آنفًا ، وتركيزنا حين يتحول من النقد المسرحى إلى السيكولوجية الجديدة للمرأة وإلى النظرية النسوية الأدبية والسياسية فستصير تلك الاقتصادية النسبية المحددة لاتجاه كل من من "دولان" و"كيس" أكثر وضوحًا وجلاء".

وبينما تتعرض "كيس" بإيجاز لكتاب "نانسى تشودورو" Nancy Chodorow الذى يتمحور موضوعه حول سيكولوچية المرأة تبنى "دولان" اعتقادها باقتصار دور المرأة فى التمثيل الإنسانى على كونها مجرد "آخر" – تبنيه على آراء "لاكان" Lacan والتى استقاها بدوره من مفاهيم "فرويد" Freud .. والجلى هنا هو أنه لم تلحظ أىُّ منهما أن "تشودورو" – ومعها "چون بيكر ميلر" Jean Baker Miller و"كارول جيليجان" Carol Gilligan – قد بدأت عملية تدمير تلك الخلفية الخاصة بوصف سيكولوجية المرأة والتى لم تجعل دور المرأة شيئًا ذا قيمة ولم تسىء إلى تجربتها رامية إياها بأنها مجرد محاكاة دنيا لتجربة الرجل ، لذا لم يدهشنى أن أجد فى الكثير من المسرحيات التى سلطت عليها الضوء هنا صدى أنماط التطور السيكولوچى عند الأنثى والذى وضعت له كل من "دولان" و "كيس" توصيفًا .

فى كتابها "النظرية النسوية" Feminist Theory تفسر "چوزفين دونوڤان"

Josephine Donovan كيف أدت سيكولوجية المرأة - المستندة إلى تجربتها كامرأة وإلى خصائصها البيولوجية - إلى تطور ثقافة وأخلاقيات بديلة خاصة بها - ونحن ، إن تطلعنا إلى الثقافة الغربية المعاصرة ، سنجد أن النساء لازلن يقمن بدور الآباء الأساسيين ، لذلك فالانفصال عن الأم أمر هام جداً بالنسبة لعملية نضج الرجل.. لقد دأب الرجال على إنكار المرأة مما نتج عنه نشوء ثقافة أبوية استولدت معها الحرب والإمبريالية وتدمير البيئة تكنولوجياً ؛ فالنساء - واللاتي لم يُعلِ شأنهن في الأساس سوى النساء - لم تعترضهن نفس مراحل وأنماط التطور ، بالإضافة إلى أن الاضطهاد السياسي الذي تعرضن له يختلف تماماً عن الاضطهاد الذي مورس ضد الرجال ، وكان انتسابهن دائماً إلى المحيط العائلي وليس إلى المعترك العام ، كما تعرضن لأحداث طبيعية تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تعرض لها الرجال . إذن ثمة اختلافات في الخبرة والتجربة بين الرجل والمرأة أدت إلى ولادة ثقافة خاصة بالمرأة تختلف كلية عن ثقافة الرجل ، وفي المسرحيات التي أناقشها بين دفتي هذا الكتاب تتضح بجلاء تلك الثقافة الخاصة بالمرأة .

بيد أن النساء كن قد تشربن الكثير من سمات الثقافة الأبوية ، لذلك يمكن للرجال أن يتناولوا النظام القيمي النسوي الذي وضعت له "دونوفان" توصيفاً من وجهة نظر كونه يتضمن اعتباراً للنظام العارض والمجال البيئي والعالم المادي . إن التوجه اللاامبريالي ، المقر للحق في الحياة و الذي تعتنه "دونوفان" بأنه أنثوي هو توجه قد يتخيره كل من الرجال والنساء أو قد يلفظونه ، وهذا التوجه لايقتصر تضمينه على أعمال الكاتبات المسرحيات فحسب بل يتضح أيضاً في أعمال نظرائهن من الكتاب المسرحيين ، وهذا ما أكدته من خلال مناقشتي لمسرحية من تأليف "ديفيد ريب" David Rabe هنا في هذا الكتاب .

لاحظت "جون بيشكه إلشتاين" Jean Bethke Elshtain - وهي باحثة في البوليطيقا النسوية - أن تلك البوليطيقا النسوية التي لاتهيئ إمكانية تحول الرجال كما تهيئ أمر تحول النساء هي في الأساس مفهوم عدمي nihilistic ؛ فهي سياسة لاتؤمن حقيقة بالاحتمالات التحولية ولا تقر وجود نموذج للتبادلية الحقيقية ،

"إلشتاين" بدلاً من ذلك تتصور :

عالمًا اجتماعيًا مستقبليًا يسوده التحضر والتعقيد معًا . يتطلب مثل هذا العالم قطاعات تحمل بداخلها نبلاً حقيقيًا ، وتتبنى هدفًا يرتبط بقواعد أخلاقية وجمالية ... والقطاع شديد التعقيد والخصوصية يتطلب - لكى تتحقق له الاستمرارية - تحررًا من الإطار العام المحيط بكل شىء ، بل إن العالم - لكى يزدهر - لابد له أن يصوغ منظومة أخلاقية يحرص عليها ليضمن لها البقاء ؛ أساس هذه المنظومة عبارة عن التزام بالحفاظ على الإنسان وحمايته والدفاع عنه ككائن خاص جداً ذى قدرات معينة ، تضمن تلك المنظومة أيضًا مشاركة الرجل والمرأة معًا فى خير المحيط العام وذلك على أساس من المساواة والكرامة المشتركة. (ص٣٥١)

إنها صورة لمجتمع مستقبلى وجدتها منعكسة فى الكثير من المسرحيات التى أوردها هنا .

ظلت النظرية النسوية تحبو حتى عقد مضى إلا إنها منذ ذلك الحين تشهد تطوراً مطرداً جعلها تتحول إلى موضوع شديد التعقيد والتشابك ، بل وانعكست فى دراما مجتمعنا فى صور على نفس الدرجة من التعقيد . فى كتابها "النظرية النسوية: التقاليد الثقافية" Feminist Theory:The Intellectual Tradition تفرق "دونوفان بين تيارات ستة للفلسفة النسوية ؛ أولها "النسوية التحررية التنويرية" enlightenment liberal feminism الذى ترجع جذوره إلى أواخر القرن الثامن عشر فى كتابات "مارى وولستونكرافت" * Mary Wollstonecraft وخاصة كتابها "الدفاع عن حقوق المرأة" A Vindication of the Rights of Woman الذى صدر عام ١٧٩٢ والذى يستند إلى مفهوم مفاده أن البشر يتمتعون بحقوق غير قابلة للتحويل ، أو لنقل حقوق طبيعية natural على أساسها ليس حريًا

---

* "مارى وولستونكرافت" زوجة الفيلسوف "ويليام جودوين" William Godwin ووالدة "مارى شيلى" زوجة Shelley الشاعر الانجليزى الأشهر . (المترجم) .

بالحكومات أن تتدخل فى حياتهم.. استندت "وولستونكرافت" إلى هذا المفهوم لكى تؤكد حق النساء فى التمتع بنفس هذه الحقوق الطبيعية شأنهن فى ذلك شأن الرجال تمامًا . هذا التيار الذى وضعت لبنته الأولى السيدة "وولستونكرافت" ، والذى لايزال قويًا ومدويًا حتى اليوم ، يؤكد أن الرجال والنساء ليسوا بمختلفين جوهريًا عن بعضهم، كما يركز على حاجة النساء إلى أن تتحقق لهن المساواة أمام القانون وفى التعليم استنادًا إلى أساس عدم الاختلاف الذى تشير إليه . وإذا رجعنا إلى كتاب "دونوڤان" سنجدها تعطى تفسيرًا فى الفصل الثانى لمفهوم "الحركة النسوية الثقافية" Cultural feminism الذى أخذ يتردد خلال القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين ؛ تقول "دونوڤان" :

> **بدلاً من أن يركز أنصار الحركة النسوية من متبنى هذه الأفكار على التحول السياسى تطلعوا إلى تحول ثقافى أكثر رحابة .... يركز أيضًا هؤلاء الباحثون على دور البعد اللاعقلى ، على الحدس ، وغالبًا على الجانب الجمعى للحياة ، وهم لايهتمون كثيرًا بأوجه التشابه بين الرجال والنساء ، حيث يركزون بدلاً من ذلك على أوجه الاختلاف ، وأخيرًا يجزمون بأن الخصائص الأنثوية قد تكون مصدرًا للقوة والكبرياء الشخصيين ، ومعينًا للتجدد . (ص ٣١)**

وقد توصل أنصار الحركة النسوية الثقافية فى القرن التاسع عشر إلى فرضية عامة مفادها أن الفروق بين الرجال والنساء لا تتعين إلا بيولوجيًا ، وكان لهم رأى يدعو إلى دخول النساء غمار السياسة ودهاليز الحكومات لكى يفرضوا توجههم السلمى المناهض للعنف على الواقع العام .. يجدر بالذكر أن هذا التيار لازال مستمرًا وذا صدى واسع حتى اليوم .. هذا هو ما أوردته "دونوڤان" فى كتابها التى تستطرد فيه بعد ذلك لتوجز المواقف الماركسية والفرويدية والوجودية والراديكالية من الحركة النسوية ، بيد أنها تخلص فى النهاية إلى ابتداع مفهوم آخر هو "الحركة النسوية الثقافية الجديدة" new cultural feminism وهو اتجاه يحمل أيضًا – وذلك حسب توصيفها له – صبغة سياسية .. ومثل "بوليطيقا الرحمة" Politics of compassion – وهو مفهوم ابتدعته "الشتاين" – تتسم هذه الحركة النسائية الثقافية الجديدة بتركيز

الاهتمام على حيوات النساء والرجال والأطفال ، وذلك عبر محددات ثقافية وعرقية .

إذن إنها شبكة واسعة معقدة تحمل بين خيوطها عدة فلسفات نسوية فرضها هذا العصر ، بيد أنها ظاهرة لم تخلُ من دور إذ كانت إيذانًا بميلاد لون من ألوان النقد الأدبى يتسم بنفس التعددية المشار إليها آنفًا بالنسبة للاتجاه النسوى . تميز هذا النقد بحساسية مستجيبة لاحتمالات المدارس والمناهج النقدية المتعددة ، لكنه لم يلتزم كلية بأى منها (كولودنى ، ص ١٦١) . وحاليًا يسود هذا الاتجاه التعددى مجال النقد الأدبى النسوى ، ولكن ذلك لايمنع وجود بعض المحاولات لغربلة وتصفية أصح وأفضل الاتجاهات النسوية من الوجهة السياسية من كل ماهو مجرد "نسائي" feminine أو "أنثوى" female ، وذلك حسب رؤية "كيرب" Curb .. قد لايسهم هذا التوجه فى شيء البتة سوى فى إسكات أصوات بعينها وقمعها لمصلحة أصوات أخرى ، وهو - كما هو واضح - حالة مناهضة تمامًا للاتجاه النسوى . كانت "الين شوولتر" Elaine Showalter هى أول من استخدمت مصطلحات "النسائى" feminine و"الأنثوى" female و"النسوى" femimist ، وقد لجأت إليها لكى تضع تصنيفًا تاريخيًا لعدة مراحل فارقة مرت بها الكتابة النسوية و"شوولتر" فى الفصل الأخير من كتابها تشير إلى المأزق الذى يجابه الكاتبة حين تنظر إلى مثل هذه التصنيفات على أنها تصنيفات مطلقة لاتتداخل ولاتتنافس مع بعضها :

> **إن ذلك الدافع الراديكالى الذى يُخضع الكاتبات للثورة النسوية وينكر عليهن حق الحرية فى استكناه موضوعات وقضايا جديدة لن يتيح مطلقًا للتقليد الأنثوى أن يجد اتجاهًا صحيًا يسير وفق هداه ، ليس ذلك فحسب بل إن تحقير التجربة الأنثوية وتشويهها والإصرار على أن النساء لا يتناولن فى أعمالهن سوى شئون العالم الحقيقية يعد هو الآخر بمثابة معول هدم للتجربة النسوية. (ص٣١٨).**

بدلاً من ذلك تفترض "شوولتر" أنه لو أصبحت بؤرة الاهتمام هى الاتصال والتفاعل بين التقليد الأنثوى والثقافة ، وأنه لو أسهم استقلال النساء فى تعضيد عزيمتهن للإقدام على فعل حقيقى فى هذا العالم فقد تظهر فى النهاية شقيقة "شكسبير"-التى نصحتنا

"وولف" بانتظار مجيئها فى صبر (ص ٣١٩) . لقد وضعت نصب عينى هذا التوجه لأوجز هنا بعضًا من أبرز قضايا الفكر النسوى المعاصر واستراتيجياته وقيمه ، ومن ثم يتسنى لى تناول ما اخترته من إنجازات الدراما النسوية الحديثة بالشرح والتفسير . وكل فصل من الفصول التالية يتناول موضوعًا بعينه من موضوعات الفكر النسوى يزداد جلاءً من خلال تحليل واف ومفصل لإحدى المسرحيات المعاصرة ، أو لمسرحيتين ، وربما ثلاث بحيث تتمازج هذه الموضوعات والقضايا وتذوب فى نسيج جميع المسرحيات محل النقاش ، وذلك كما سأحاول أن أوضح .

رواية قصص النساء :

بادىء ذى بدء ثمة حقيقة تتضح بجلاء فى كافة الكتابات النسائية وهى أن كل مجال من مجالات دراسات المرأة ، بل وكل فعل نسائى مكرس وموقوف على اكتشاف النساء واستعادتهن بعد أن درج المجتمع الأبوى على كتم أصواتهن وإلقائهن فى غياهب النسيان والتجاهل .. فى كتابها المعنون "خلق المجتمع الأبوى" The Creation of Patriarchy تتبع "جيردا ليرنر" Gerda Lerner محاولات تغييب النساء وإسقاطهن من التاريخ المدون ، ووصلت فى اقتفاء آثار هذا الغياب النسائى إلى أول ظهور للتاريخ والذى شهدته "دولة الهلال الخصيب" * Mesopotamia القديمة.. إذن لم يكن ذلك سوى إقصاء للمرأة ، ليس فقط من الحياة نفسها ، بل من كل ما يسمعه ويدركه ويسجله المجتمع ، ولهذا السبب ظلت النظرة إلى النساء دائمًا على أنها كائنات هامشية . و"ليرنر" فى وصفها لتلك الحال تشبه التاريخ المدون بمسرحية يقوم فيها الرجال والنساء بـ :

> **أداء أدوارهم المحددة ... لاجنسًا من الجنسين .. يسهم بكثير أو قليل فى الكيان الكلى ، ولايُنظر إلى قطاع بعينه من القطاعين على أنه هامشى أو غير ضرورى ، بيد أن الرجال وحدهم هم من**

---

* الهلال الخصيب " Mesopotamia هى دولة قديمة من دول آسيا كانت تقع بين نهرى دجلة والفرات ، وحاليا تشغل موقعها دولة العراق . (المترجم).

تصوروا ديكور الخشبة ، بل وخططوها وحددوها ، وهم أيضًا من يكتبون نص المسرحية ، ويوجهون العرض ، ويفسرون مغزى الفعل المسرحى .... والرجال أيضًا هم من ينزلون العقاب على أية امرأة تغتصب حقًا فى أن تؤدى دورها بطريقــتــهــا ، أو ترتكب أعظم خطيــئــة لو ادعت حق إعـادة كتـابة النص المسرحى ، وأشكال العقـاب الرجالية عـديدة : سواء بالسخرية ، أو الإقصاء أو النبذ . (ص ١٢-١٣)

ولكى يواجهن استبـعـادهن "المجازى" و "المادى" أيضًا من نصوص المجتـمع كرست الباحثات النسويات فى كل فرع من فروع البحث أنفسهن لاستعادة صوت النسـاء .

فى كتابها "الرقص فوق حقل ألغام" Dancing Throngh the Minefield تحدد "أنيت كولودنى" Annette Kolodny أولى المهام التى يجب أن يضطلع بها نقاد الأدب النسـوى وهى العـمـل على عودة تداول الأعمـال الضائعة المصاغة بأقـلام نسائية . أما "كارول كرايست" Carol Christ فتستهل كتابها "الغوص فى الأعماق والصـعـود إلى السطح : كـاتبـات يبـحـثن عن الروح - Diving Deep and Surfacing Women Writers on Spiritual Quest وتقول :

لم تكن قـصص النسـاء تُروى ، والمعـروف أنه بدون القـصص والروايات لامـجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة ، بدون القـصص تضل المرأة سبيلها حين يترا ءى لها حتمية اتخاذ قرارات هامة فى حياتها ... بدون القـصص تنفصـل المرأة عن أعـمق تجارب الذات وخبرات العـالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية ، وحينئذ تصير المرأة كائنًا محجوبًا خلف ستار من الصمت .. إن التعبير عن سعى المرأة الروحى يرتبط تمامًا برواية قصص النسـاء. (ص ١)

أما أنصـار الحركة النسـوية من السـوداوات والسحـاقيـات فـمصرات على أن يتم التـعـرف عليـهن والانصات إلى أصـواتهن بنفس درجة الإنصـات إلى "أخـواتـهن" من النسـاء البيضـاوات أو المنتميات للطبقة الوسطى أو الكارهات للشذوذ الجنسى واللاتى غالبًا ما يتم تجاهلهن ، برغم أن هؤلاء السوداوات والسحـاقيـات ظللن مختفيات من

صفحات التاريخ أكثر من الأخريات .. تقول "أليس ووكر" Alice Walker فى إحدى كتاباتها "إنها ظاهرة واضحة تماماً فى مجتمع البيض ؛ فمن غير الملائم بالنسبة للباحثات البيضاوات أن يفكرن فى النساء السوداوات كنساء أساساً ، ربما لأن لفظة "امرأة" (مثل "رجل" بالنسبة للذكور البيض) هى اسم يقصرنه على أنفسهن وحدهن ، وليس أحداً آخر" .(ص ٤٤) وفى كتابها المعنون "نحو نقد نسوى أسود" Toward a Black Feminist Criticism تقول "باربرا سميث" Barbara Smith :

> **لا أعرف من أين أبدأ - منذ فترة طويلة سبقت شروعى فى كتابة هذه الأطروحات أدركت أنى أقدم على شىء غير مسبوق ، شىء خطير لمجرد إنى سأكتب عن الكاتبات السوداوات من منظور نسوى ، وعن الكاتبات السحاقيات منهن من خلال أية وجهة نظر على إطلاقها ، وهى محاولات لم تجرِ من قبل ... إن جميع قطاعات عالم الأدب - سواء تقدمية ، سوداء ، أنثوية ، أو سحاقية - لا تعلم ، أو على الأقل تظهر وتتصرف وكأنها لا تعلم بوجود كاتبات سوداوات وكاتبات سحاقيات سوداوات . (ص ١٥٧)**

الدراما النسوية إذن هى أولاً وقبل أى شىء لون من ألوان الدراما ، لونٌ ينظر له كصوت للنساء المنسيات .

ثمة رؤية جديدة تماماً إذن للعالم تتكشف أمام الجمهور حين يتحول الفاعل البطولى عند"بيرك" إلى امرأة ، وأية امرأة ! فهى هنا ليست شابة ، وليست بيضاء أو أرستقراطية ، بل امرأة وضيعة ، ملونة ، سحاقية ، وأحياناً ربة منزل فى منتصف العمر . ماذا حدث ؟ لقد انتقلت تلك الشخصيات الثانوية التى ظلت دوماً بعيدة عن الأنظار إلى دائرة الضوء ، وبذلك التحول أخذت الدراما النسوية على عاتقها مهمة تعليم الجمهور كيفية إعلاء شأن المرأة وتقديرها - تلك المرأة التى درج المجتمع الأبوى على تهميشها . لقد دأبت الدراما - التى خرجت من رحم الطقس - على أداء أدوارها الطقسية فى المجتمع المعاصر ؛ فالأسطورة والطقس يجسدان معاً فهم واستيعاب المجتمع للكون برمته لأنهما - فى جوهرهما - عبارة عن محاولات لتعيين الموقف

الإنسانى وعلاقته بالعالم . للطقس أيضًا دور فى التعليم والتوجيه ، وفى التأثير فى الأحداث وضبطها والتحكم فيها ، كما يحقق إعلاء لقيمة شىء ما تمامًا كتحقيقه للمتعة ، ولأن قصة المسرحية تصل من خلال حوار يدور بين مؤدين يتحركون أمامنا فالشخصيات تتجسد فعلاً ، ليس باللغة المجردة الخاصة بالأبوية ، ولكن بلغتها المنطوقة الخاصة بها ، ومن خلال حوار يدور بينها .

وقد وضعت "كارول كرايست" توصيفًا لـ "أدب مرأة جديد" يشمل الدراما والشعر والرواية ، وهو أدب يعكس أنماطًا متكررة لسعى المرأة الاجتماعى والروحى "كرايست"، وقامت بالتركيز على نمط السعى الروحى الذى ترى أنه يتألف من ثلاثة أجزاء : أولها خبرة العدم التى تتسم بكراهية الذات والتضحية ، والتى قد تبدو مرتبطة بخبرة غياب الأنا ego-less-ness الذكرية إلا أن الأولى تختلف عنها فى كونها مفروضة من الخارج ، من قبل المجتمع الأبوى . الخطوة الثانية تتمثل فى تجربة الصحوة المرتبطة بتجربة الاهتداء فى الديانات التقليدية ؛ فى أدب النساء - كما تصفه "كرايست" - تحدث هذه الصحوة من خلال اندماج صوفى بالطبيعة أو بجماعة النساء ، نأتى لثالث خطوة ، تلك التى تشهد تعيينًا جديداً للذات والواقع ، وهو تحديد يعكس كمالاً روحيًا وسيكولوجيًا ويمقت تلك الثنائيات المعروفة ؛ ثنائية الذات / العالم ، الجسد / النفس، والطبيعة / الروح .. وتشير "كرايست" فى النهاية إلى أن هذا النمط لاينبغى أن يتطور فى شكل خطى مستقيم ، وإنما يحدث بشكل لولبى دائرى .

لم تقتصر الإشارة إلى ذلك النمط ذى الاتجاه اللولبى ، والذى يمثل تناقضًا واضحًا مع النمط المستقيم للثقافة السائدة التى حددها "بيرك" ، عند "كرايست" فحسب بل لفت الأنظار إليه عدد من الباحثات فى مجال الأدب النسوى . "إليزابيث إيبل" Elizabeth Abel - على سبيل المثال - وجدت فيما تطلق عليه "قصتا التطور الأنثوى" بناءين روائيين متكررين ؛ أولهما يتتبع التطور منذ صراعات مرحلة الطفولة وحتى انفراجات مرحلة البلوغ التى تضع حداً لفترة التدرُّب الخاصة بالبطلة (ص ١١).. وبالرغم من أن أسلوب السرد الروائى يسير فى أساسه وفق ترتيب زمنى معين إلا أنه لا يخلو أحيانًا من بعض الارتدادات الدورية إلى الماضى ، وهو شىء يجعل تعاقب

الأحداث يتم في شكل لولبي غير مستقيم ، والتعاقب بهذا الشكل قد يُحدث تطوراً نشوئيًا ، أو قد يفضي إلى الموت .. أما النمط الثاني ، وهو "الصحوة" ، "فيتمثل في صورة امرأة أدى عدم حصولها على قسط كاف من التعليم حتى مرحلة البلوغ إلى إرجاء تطورها ؛ قد يبرق وميض تطورها للحظة لكنه سرعان ما يخفت" . (ص ١٢)

تشير "إيبل" إلى أن قصص التطور الأنثوى قد تسهم أيضًا "في تعديل مفهوم الشخصية الرئيسية في العمل الدرامي protagonist ؛ فأحيانًا تشترك الشخصيات النسائية - وهي ذات اتجاه سيكولوجي أكبر إلى الانخراط في إقامة العلاقات - في رحلة التكوُّن مع الصديقات والأخوات والأمهات واللاتي يطالبن بحقهن في أن تكون لهن نفس مكانة الرجال كشخصيات رئيسية وكبطلات " (ص١٢).. وعلى نفس نهج "إيبل" تتتبع "راشيل بلو دبوبليسي" Rachel Blau Du Plessis بعين الباحثة أنماط السعي الروائي في كتابات نساء القرن العشرين والتي يكون فيها البطل :

> **ممثلاً لجماعة مناضلة تنبذ الفردية ولا تتطلع إطلاقًا إلى غايات مبنية على التفرقة بين الجنسين ... في الأسلوب الروائي المميِّز للفرد ذي الطبائع المتعددة تذوب البطلة الأنثى في زمرة يغلفها التعقيد والتناقض، وتتجسد سيطرتها وتستمر من خلال جماعة تتشكل كرد مباشر على ادعاءات الحب وقصص العشق . (ص ١٤٢)**

ولكن بزغ توجه تتبناه باحثات أخريات ينتقدن ويعترضن من خلاله على ما أطلقت عليه "ديوبليسي" "بلوغ الخاتمة بالموت، وبلوغها بالزواج كغايتين إجباريتين تُفرضان على البطلة الأنثى" (ص ١٤٢) ؛ فتقول "ريجينا باريكا" Regina Barreca في إحدى كتاباتها :

> **الأمر بالنسبة للكاتبات يتلخص في أن الاكتشاف recognition يحل محل الانفراج resolution ، ولاينبغي أن يعتبر انفراج التوترات - المتجسد في حلول كالاتحاد أو التكامل - مفهومًا قابلاً للتطبيق بالنسبة للكاتبات فهي حلول قاصرة للغاية لدرجة أنها لا تتواءم مع الطابع ذي النهايات المفتوحة الذي يميز الكتابات النسائية .**

أما "كاثرين ألين رابوتسى" Kathryn Allen Rabuzzi فتصل بالاعتراضات النسائية على البناءات القصصية التقليدية إلى أقصى حد ، وتذهب إلى أن نموذج الحياة العائلية للمرأة ، والذى يرمز إليه فى الميثولوجيا بـ "هستيا اڤيستا"* Hestia/ Vesta ، ماهو ببساطة إلا كالرواية الخالية من الحبكة ، ولكن يجدر بالذكر أن "رابوتسى" لاتعتبر الحياة اللامحبوكة plotless حياة بلا معنى ؛ حيث تعزو رتابة الحياة العائلية ومللها إلى ارتباطها ببعد صوفى غامض mystical وتقول : "القصة مادامت - حسب تعريف أرسطو" - تصاغ حسب الحدود والمعايير الإنسانية فمن المؤكد وجود بُعدى الغموض the mystical والملل the Boring فيما وراء القدرة الاستيعابية لأذهاننا ، وبالتحديد فى المنطقة التى يغلفها خواء الفضاء نفسه". وتعتقد "رابوتسى" أيضًا أن أسلوب المرأة التقليدى فى خبرها بالحياة - وخاصة فى أعمال اللامعقول المعاصرة - قد بدأ أخيراً فى أن يأخذ شكلاً فنيًا مميزاً ، ولكن أن تلتزم الفنانات بهذا الأسلوب أو يتخلين عنه فتلك قضية أخرى.(ص١٩١-١٩٢) بيد أنى أود أن ألفت النظر إلى أمر هام جداً وهو أن "رابوتسى" - مثلها مثل كافة الناقدات اللاتى ضمنت أطروحاتهن هنا - تميل إلى الطرح الوصفى أكثر من الطرح المنطوى على وجهة نظر ، إلا أن ثمة توقعًا تخلص إليه مؤداه أن النساء - وفيهن الفنانات - سوف يخبرن بالحياة بشكل مختلف يدفعهن إلى كتابة تجارب جديدة ، وتنبؤ "رابوتسى" مستند إلى واقع أن قليلات من أولئك النساء يعشن حياة عائلية تحكمها الصرامة مما سيولد ذلك الاختلاف والتفرد ، وهى هنا أيضًا لا تغفل عدم رغبتها فى رفض الخبرة الأنثوية التقليدية برمتها على اعتبار أنها غير ذات قيمة روحية .

وبينما تتناول كل واحدة من هؤلاء الناقدات أعمالاً مختلفة تسوقها كنماذج وأمثلة

---

* إحدى الإلاهات التى تزخر بها الميثولوچيا اليونانية ، وهى الإلهة الدفء . تعرف بين الإغريق باسم "هستيا" بينما يعرفها الرومان على أنها "ڤيستا" ، ويروى عن الرومان أنهم كانوا يتقربون إليها ويقدسونها فى معابد خاصة فيها مذبح توقد فى وسطه نار - يعتبرونها مقدسة ويحرصون على ألا يخمد لهيبها . (المترجم) .

لتخلص فى النهاية إلى نتائج محددة خاصة بها نجد أن ثمة ملاحظات عامة تتكرر بشكل متواتر فى دراساتهن جميعًا ؛ حيث يجمعن على ميل الكاتبات إلى استخدام بناءات سردية معينة ذات أنماط دائرية أولولبية تنطوى على شخصية رئيسية تشاركية تلجأ إلى أدوات درامية مثل أسلوب المفارقة irony الكوميدى ، بيد أنهن لايحبذن إطلاقًا اللجوء إلى الانفراج الرومانسى المعروف والتقليدى ، والذى تصل به الكاتبات إلى حل عقدة الأحداث ، بل إنهن يمقتن أى نوع من تلك الانفراجات الواضحة .

فى مسرحيتها " الزوجة الصامتة " The Stick Wife تقدم لنا "دارا كلاود" Darrah Cloud شخصية امرأة بسيطة - ربة منزل تنتمى إلى الطبقة العاملة فُرض عليها الصمت والكبت . تسير حياة هذه المرأة بطريقة روتينية إلى أن يعترضها مأزق أخلاقى ؛ حيث اشترك زوجها فى جريمة استهدفت تدمير إحدى كنائس السود مما نتج عنه مصرع أربعة أطفال . تقع الزوجة فى حيرة تشعرنا بها الكاتبة ، وخاصة فى الفصل الثانى الذى يشهد مواجهة بين صمتها المعهود - والذى يجعلها شريكة فى الجريمة . وبين وصولها فى النهاية إلى قرار بأن تتكلم ، حتى صديقاتها - واللاتى يملأ قلوبهن الخوف ويتظاهرن بجهل متعمد كما كانت الحال بالنسبة لها - يقفن بجوارها ويساندنها فى الخيار المحفوف بالمخاطر والذى التجأت إليه . تتطور الأحداث لتصير البطلة ممثلة لجماعة النساء ، لكنها لاتنجو من تهديدات شركاء زوجها (الرجال بالطبع) فتقرر صديقاتها هجر أزواجهن والإقامة فى "مخيم نسائى" مؤقت مدجج بأسلحة الأزواج وبنادقهم لدرء الخطر القادم من هؤلاء الأزواج أنفسهم. وبالرغم من أن هذا "التحرر" المؤقت لم يستمر سوى فترة وجيزة تلاها عودة زوج البطلة وهدم مخيم النساء إلا أن النهاية المفتوحة الغامضة التى قصدتها المؤلفة تشى بأن ثمة تقدمًا على المستوى الشخصى والاجتماعى والسياسى ، وفى نفس الوقت يتضمن المشهد الختامى صدى لأحداث المشهد الافتتاحى ، وذلك هو البناء السردى اللولبى الذى يتضح بجلاء هنا أكثر من أن يكون مستقيمًا أو حتى دائريًا .

ومسرحية " الزوجة الصامتة " تعطى صورة واضحة للبطلة الوحيدة والمعروفة حسب نموذج "بيرك" ، بيد أن البطلة هنا ، كمثيلاتها فى كافة المسرحيات التى أوردها فى

هذا الكتاب والتى أبدعتها أقلام نسائية ، تناضل لنيل حريتها واستقلاليتها اللتين لاتنفصلان ولاتتنافيان مع مفهوم الجماعة التى تضم صديقاتها ؛ فالجماعة فى معظم هذه المسرحيات ليست إلا كيانًا دافعًا محفزاً ومعينًا متجدداً للقوة .

النساء فى جماعات :

يستند تورط النساء وانتماؤهن إلى جماعة Community إلى أساسين ؛ أولهما سياسى والآخر سيكولوچى : فسياسيًا ارتقت الموجة الثانية من الحركة النسوية باستنادها إلى شكل من أشكال الجماعة عُرف باسم "جماعة إذكاء الوعى" consciousness - raising group ، وترى "فيليبس هارتسوك" Phyllis Hartsock أن "أبرز مثال على المنهج الأساسى والرئيسى للمذهب النسائى هو ممارسة إذكاء الوعى من خلال جماعات صغيرة ؛ خاصة وأن هذه الممارسة تركز على كشف النقاب عن الخبرة وعلى محاولة فهمها واستيعابها ، كما تهتم جداً بمسألة ربط الخبرة الشخصية بالمحددات التى تحكم حياواتنا". (استشهدت "دونوڤان" بهذا الكلام فى كتابها) . وعلى الرغم من أن جماعة إذكاء الوعى هى تقليد مأخوذ عن النظرية الماركسية إلا أن "دونوڤان" تلفت النظر إلى حقيقة هامة مؤداها أن ناقدات الحركة النسوية لم يستخدمن ممارسات إذكاء الوعى كما استخدمها الماركسيون كقاعدة للبناء الايديولوچى المضطلعة بإرسائه الصفوة الحزبية ، وتوضح "دونوڤان" ذلك أكثر من خلال سوقها لتوجه النظرية النسوية بشأن هذه الممارسات الذى ورد فى إحدى كتابات "جلوريا شتاينم" Gloria Stienem التى تقول : "لقد ركزت النظرية النسوية على تنام وتكامل عملية التغيير كجزء من التغيير ذاته ؛ بمعنى أن الغاية هنا لا يمكن أن تبرر الوسيلة ، فالمدهش أن الغاية هى نفسها الوسيلة" (ص ٨٧) .

وقد شهدت حقبة السبعينيات وقبلها أواخر الستينات تصاعد موجة فرق المسرح النسوى الراديكالى والتى يبدو أنها ظهرت كمردود لجماعات إذكاء الوعى وكتعبير عن توجهاتها ، أو لنقل إن هذه الفرق – حين تأسست – اتخذت تلك الجماعات نموذجًا ومثلاً، ومن ثم كانت حقبة الستينيات فى بريطانيا والولايات المتحدة فترة تجلت فيها

ظاهرة التجريب الراديكالي على الممارسات المسرحية ؛ حيث اتجه كُتاب مسرحيون وكاتبات أيضًا - من أمثال "شيلا ديلاني" Shelagh Delaney و"آن چيليكو" Ann Jellicoe في بريطانيا ، و"ميجان تيري" Megan Terry و"ماريا ايرين فورنز" Maria Irene Fornes في الولايات المتحدة - إلى تحطيم قواعد ومواضعات المذهب الواقعي لكي يبدعوا مسرحيات ذات محتوى نقدي للمؤسسة الحاكمة ، وذات توجه تعليمي توجيهي didactic ، وقد صيغت هذه المسرحيات بأسلوب "بريشت" الساعي إلى تحطيم أي حاجز يفصل بين الجمهور والمؤدين ، وكان يتم ذلك أحيانًا من خلال عروض فرق صغيرة يلعب فيها نفس الممثل أدوارًا عدة (كيسار ص ٢٢-٢٥).

تواءم هذا الواقع المسرحي بأسلوبه الراديكالي مع بوليطيقا جماعة إذكاء الوعي النسوية والنسق الخاص بها ليتمخض ذلك عن فرق مسرحية ذات توجه نسوي ظهرت ببريطانيا في أواخر الستينيات وبعدها بسنوات قليلة بالولايات المتحدة . كانت محاولات لا احترافية قدمت من خلالها تلك الفرق عروضًا يقصد بها التعليم والتوجيه ولم تكن ذات تكلفة إنتاجية ضخمة ؛ حيث تولى أعضاء هذه الفرق إبداعها بكافة عناصرها . اتجه بعض من تلك الفرق إلى قصر عروضها على جمهور من النساء فقط ، بينما رأت فرق أخرى في إذكاء الوعي هدفًا ينبغي تعميمه وتوجيهه إلى المجتمع الأكبر.كانت الممثلات هن قوام معظم هذه الفرق رغم استعانة بعضها أحيانًا بممثلين من الرجال إن اقتضت الضرورة . كانت أغلب العروض عبارة عن مجموعة من الاسكتشات* والمونولوجات ** ؛ فقد كانت أبعد من أن تكون تتبعًا لشخصية بطل protagonist من خلال حبكة ممتدة كما في الدراما الغربية التقليدية (ناتال ، براون ص ٩٦-١١٣).

---

* الاسكتش مشهد مسرحي هزلي قصير . (المترجم).

** "المونولوج" نوع من أنواع الملهاة الفرنسية في العصور الوسطى ، وكان عبارة عن مقطوعة تهكمية يلقيها فرد واحد . (عن معجم المصطلحات الدرامية المسرحية للدكتور إبراهيم حمادة) . (المترجم) .

وبلا ريب كان لتلك العروض أثر عظيم على إبداع مؤلفى المسرح الذين ظهروا فى أواخر السبعينيات وفى الثمانينيات ، وخاصة فى اتجاههم إلى تقديم مسرحيات قائمة على البطولة الجماعية ، وهى ما أطلقت عليها "أونر مور" Honor Moore مصطلح "المسرحيات الجوقية" Choral plays :

> **"إن تناول تجربة النساء من خلال منحى سرد قصة كفاح إمرأة واحدة وسعيها لنيل حريتها واستقلاليتها لا يتمخض إلا عما أطلق عليه "مسرحية المرأة المستقلة" The autonomous woman play . أما إن تم استعراض هذه التجربة عن طريق مسرحة موقف ما يضم مجموعة من النساء (أو النساء والرجال) فسنجد أمامنا "مسرحية جوقية" choral play ... تعرض لنا هذه المسرحيات الجوقية نساء متكتلات سويًا ، نساء ينشدن الاندماج والاتحاد من خلال تجربة الجماعة community ، كما فعلت النساء اللاتى شكلن جماعة إذكاء الوعى فيما سبق .(ص ١٨٦-١٨٧)**

بيد أن الجماعة كانت قد أصبحت مصدر عون وفى نفس الوقت مسرح صراع بالنسبة للنساء السوداوات اللاتى يعانين آلام سكين الاضطهاد بحديه العرقى والجنسى.. فى كتابها "نساء السود فى أمريكا البيضاء" Black Women in White America تورد "چيردا ليرنر " رأيها فتقول : "لم تجمع نساء السود جميعًا على شيء من قبل سوى الإصرار على حقيقة مفادها أن تحررهن يستند فى مجمله إلى تحرر السود كافة وإلى الارتقاء بحياة مجتمع السود". ومن ثم استمر نضال أولئك النسوة ضد الانحياز الجنسى للرجل * Sexism فى نطاق الجماعة اللاتى ينتمين إليها، وهى جماعة السود . فى الفصل الثالث من هذا الكتاب أورد دراسة تتناول مسرحيتين تجسدان وضع النساء السود فى جماعتهن ، وهما بعنوان "للبنات السود

---

* فى "قاموس النظرية النسائية" The Dictionary of Feminist Theory (لندن ١٩٨٩) تُعرف "ماجى هَم" Maggie Humm هذا المصطلح بأنه "علاقة اجتماعية يحط فيها الرجال من قدر النساء". (المترجم).

اللى فكروا فى الانتحار لما يكمل قوس قزح" For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Ennf لـ"نتوزاكى شونجه" Ntozake Shange و "الإخوة" The Brothers لـ "كاثلين كولينز" Kathleen Collins .

وتصف "مور" المسرحيات التى تقوم أحداثها على مجموعة من النساء اللاتى يضطلعن بتجسيد شخصية رئيسية وحيدة فتقول إن "الشخصية الرئيسية أو شخصية البطلة تنقسم إلى ذوات Selves عديدة تعكس كل منها صور مختلفة للمرأة التى نحن بصدد الحديث عنها" (ص ١٨٧) . إذن يُلمح هذا الوصف إلى وجود أنا منتشرة a diffused ego مما يدفع المرء إلى استرجاع نتائج جهد كل من "چون بيكر ميلر" Jean Baker Miller و"نانسى تشودرو" Nancy Chodorow فى مجال سيكولوچية الأنثى ، ودراسات "كارول جيليجان" Carol Gilligan حول التطور الخلقى للأنثى .

التطور الخلقى والسيكولوچى للأنثى :

ترى "چون بيكر ميلر" أن استخدام كلمة "الأنا" the ego المتجذرة فى منهج التحليل النفسى قد لايكون مناسبًا على الإطلاق حين يكون موضوع الحديث هو النساء؛ فثمة مبادىء منظَّمة تتشكل وتتطور حولها ذوات النساء ، ومن هذه المبادئ التقرير بأن النساء وُجدن ليفين بأغراض الآخرين"(ص ٦٢). تقول "نانسى تشودورو" فى كتابها المعنون "إعادة إنتاج الأمومة" The Reproduction of Mothering إن "الإحساس الأنثوى الأساسى بالذات مرتبط ارتباط وثيقًا بالعالم أما الإحساس الذكرى الأساسى بالذات فمستقل تمامًا" (ص ١٦٩) . تعزو "تشودورو" هذا الاختلاف إلى حقيقة تؤكد أن النساء هن الآباء الحقيقيون فى مجتمعنا ، وتستطرد : "تميل الأمهات إلى أن يَخبُرن بفتياتهن وكأنهن مثيلاتهن ، وعلى غرار ذلك تميل الفتيات إلى أن يبقين جزءاً من تلك العلاقة الثنائية ، وطرفاها الأم وطفلتها ... ومن ثم ترى الفتيات فى أنفسهن- ومنذ نعومة أظفارهن - أنهن أدنى من الأولاد الذكور حين يدخل الجنسان فى مقارنة ، كما يدركن أنهن أكثر اتصالاً وتواصلاً مع العالم المادى الخارجى" (ص ١٦٦-١٦٧) .

فتحت أطروحات "تشودورو" آفاقًا شاسعة أمام باحثات كثيرات قررن الخوض فى نفس النقطة ؛ فتجىء "كارول جيليجان" لتقدم نموذجًا مختلفًا للتطور الخلقى عند الأنثى ، ولكن ثمة ضرورة تقتضى أن ندرك أن التطور الخلقى عند الرجال - والذى لايزال حتى وقت قريب يتمحور حول المعيار norm - يجنح إلى الارتقاء من مجرد الاهتمام بالقواعد والحقوق إلى إحساس أعمق وأنضج بالمسئولية وإلى الاهتمام بالآخرين ، بيد أنه بسبب الإحساس بالاتصال والتواصل مع العالم - والذى أشارت إليه "تشودورو" لم تقصر النساء أنفسهن على سياق من العلاقات الإنسانية فحسب بل يصررن على أن يقيّمن أنفسهن بمعيار القدرة على الرعاية" (جيليجان، ص ١٧) ؛ فالنضج - بالنسبة للنساء - لا يتأتى إلا بـ "الشك فى رواقية stoicism * إنكار الذات ، وبإحلال الوعى بحق الاختيار محل وهم البراءة ... ومن ثم سينبسط ويستطيل مفهوم الرعاية Care من مجرد الاستيحاء المعوّق بعدم إلحاق الأذى بالآخرين إلى استيحاء جديد قوامه سلوك حساس وإيجابى حيال الذات وحيال الآخرين ، وبالتالى ستتحقق وتتعزز الصلة والتواصل المنشودين"(ص ١٤٩).

وأود أن أشير إلى أن الفصل الرابع من هذا الكتاب يتناول مسرحيتين لـ "مارشا نورمان" Marsha Norman ؛ كلتاهما تجسدان أنماطًا مختلفة للتطور الخلقى والسيكولوجى عند الأنثى . فى " الخروج " Getting Out تدفع "نورمان" بممثلتين تقدمان شخصية واحدة هى شخصية البطلة ؛ الأولى تجسد الذات الحاضرة present self للشخصية التى تكرس حياتها وجهدها لرعاية ولدها ومن أجله تعيش حياه تنكر فيها أنوثتها ، أما الممثلة الأخرى فهى ذات الشخصية الماضية past self - تلك الحدث الجانح التى كانت تصارع من أجل الحياة .

* الرواقية مذهب فلسفى أنشأه "زينون" Zeno عام ٣٠٠ ق.م. ، ويذهب إلى حتمية تحرر الرجل من الانفعال ، وعدم التأثر بمشاعر الفرح أو الحزن ، والخضوع من غير تذمر أو شكوى لحكم الضرورة القاهرة ، لكنى أعتقد أن الكاتبة تقصد هنا خنوع المرأة لإحساس إنكار الذات، وهو شىء غير مرتبط بالشخص رواقى الاتجاه. (المترجم).

وفى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه Night , Mother" تدور الأحداث حول أم وابنتها وتركز القضية الرئيسية فى العمل على مفهومى الارتباط والانفصال اللذين قدمتهما وفسرتهما "تشودورو" حيث نرى الفتاة وهى تبذل محاولات لتهيئة أمها لقبول القرار الذى اتخذته بالانتحار .

قاعدة أخلاقية نسوية جديدة :

ثمة حقيقة نلمسها فى هذا الصدد مفادها أن النساء لم يسعهن سوى تشكيل وعى خاص بهن ، وصياغة قاعدة أخلاقية لاتتعدى غيرهن بسبب اشتراكهن جميعًا فى جوانب معينة أهمها تجربة الاضطهاد السياسى ، والتشرنق داخل المحيط العائلى ، والإنتاج لا من أجل إجراء المقايضات ولكن من أجل الاستخدام ، بالإضافة إلى تعرضهن لأحداث طبيعية تختلف عما تعرض لها الرجال .. تصف "دونوڤان" تلك القاعدة الأخلاقية النسائية وتقول :

> **"تستند هذه القاعدة الأخلاقية إلى اعتبار أصيل للنظام العارض ، وللسياق البيئى المجتمعى ، وكذلك للعالم المادى اليومى ككل ؛ فالنساء يبدون أكثر تهيؤًا من الرجال فى إتباع طريقة حياتية سلبية تجعلهن يقبلن تعدد وتنوع "الأصوات" voices التى يزخر بها المحيط المجتمعى ؛ فهن – وكما فرض عليهن واقعهن – أقل حماسًا فى محاولات فصل هذا السياق المحيط بهن ، أو فرض أفكار تجريدية مغايرة عليه ، أو حتى استخدام وسائل معينة تسهم فى تعديله فكريًا أو فيزيقيًا .. ومن ثم أرسى هذا الوعى الابستيمولوجى أساسًا لكيان أخلاقى لا إمبريالى ، مؤكد للحياة ، ويلقى بالاً للدقائق المادية التى يزخر بها واقع حياة هؤلاء النساء". (ص١٧٣)**

على الرغم من أن هذه القاعدة الأخلاقية لم توجدها وتؤصلها سوى تجارب النساء إلا أنه لا ينبغى أن تقتصر فى تطبيقها عليهن فحسب . وفى هذا الصدد تؤكد

"إلشتاين" أن ميل صاحبات المذهب النسوى الراديكالى إلى تصوير الرجال كقاهرين أنطولوچيين تعوزهم القدرة على التغيير ، وتصوير النساء كضحايا على طول الخط ماهو ببساطة إلا صورة تعكس وجهة النظر الأبوية الشائعة . وقد نادت "إلشتاين" ومعها كثيرون - بنشر الحس الأخلاقى الخاص ليسود جنبات المحيط العام :

> **"وفقا لما طرحته "كارول جيليجان" ، إذا كانت القضية هى امتلاك النساء للغة أخلاقية مميزة - لغة مفرداتها الاهتمام بالآخرين، والمسئولية ، والرعاية ، والالتزام - لغة ستكون حتمًا مناقضة للنماذج الشكلية المجرد للمنظومة الأخلاقية التى لا تتحدد إلا بالإشارة إلى المبادىء المطلقة فسيصبح من واجبنا أن نصون المحيط العام الذى يضطلع بتأصيل فضيلة المسئولية المشار إليها آنفًا ، وببسط قواعدها على الرجال أيضًا". (ص٣٣٥)**

نحن الآن إذن أمام تحول هائل فى الفكر النسوى عكسه "ديڤيد ريب" David Rabe فى مسرحيتين من تأليفه بعنوان : " فى صالة الرقص " In the Boom Boom Room (١٩٧٣) و" صخب " Hurlyburly (١٩٨٥). يبدو جو الأحداث فى مسرحية " فى صالة الرقص " متعاطفًا مع المحاولات المضنية التى تبذلها فتاة تمتهن الرقص فى الحفلات العامة من أجل أن تعبر عن ذاتها فى عالم أبوى يسوده الفقر والرذيلة والصراع بفيلادلفيا ، والمسرحية - كما هو جلى - محاولة من جانب أحد الكُتاب الرجال لتصوير نضال امرأة تنشد الاستقلالية ، ومن ثم فهى تعكس مقارنة مع أعمال الكاتبات المسرحيات اللاتى يطرقن أيضًا موضوعات نسائية .

أما مسرحية "صخب" فتدور أحداثها حول مجموعة من الرجال المفلسين أخلاقيًا يعيشون على هامش المجتمع السينمائى بلوس أنچيليس . تأتى انفراجة عقدة الأحداث حين يدرك البطل حكمة الكلمات التى تتفوه بها فتاه مراهقة صغيرة لم تسلم من استغلال الآخرين . إذن تعكس المسرحية تأثير التوجه النسوى على حيوات الرجال، وبالتالى تربط هذا التوجه بهموم مجتمعية عديدة لتجعله أكثر تعقيداً ، وليصير بذلك تعبيراً عن قاعدة أخلاقية نسوية معاصرة تُقدَّم من خلال منظور ذكرى .

تحول مجتمعى :

حولت النظرية النسوية دفة اهتمامها مؤخراً من النضال الفردى لنيل استقلال الذات إلى ضرورة حدوث تحول مجتمعى ، وفى هذا الصدد يؤكد "بيل هوكس" Bell Hooks أنه :

> "... ما من تيار نسوى من تلك التيارات التى ترى فى المرأة إنسانًا مستقلاً بذاته يستحق الحرية الشخصية ، أو من تلك التى تركز على تحقيق المساواة مع الرجل فى الفرص بإمكانه تخليص المجتمع من الانحياز الجنسى Sexism أو من سيطرة الذكر . إن الاتجاه النسوى ما هو إلا تحرك نضالى يسعى إلى وضع حد للقهر المرتبط بالرجال ، ومن ثم فهو بالضرورة كفاح تنشد صاحباته اجتثاث أيديولوجية الهيمنة التى تعشش فى الثقافة الغربية على مستويات عدة ، والاتجاه النسوى أيضًا هو التزام بإعادة تنظيم المجتمع بغية منح الأفراد فرصة تطوير الذات حتى تكون لها الأسبقية والأولوية قبل الإمبريالية والمد الاقتصادى والرغبات المادية". (ص٢٤)

فى الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لقضية "مس ماجازين" Ms. Magazine تشير "باربرا إيرينرايش" Barbara Ehrenreich إلى أن ثمة سببًا معقولاً يفتح المجال لحدوث هذا التحول فى اهتمامات التيارات النسوية فتقول إن الحركة النسوية الخارجة من عباءة الطبقة الوسطى – والتى دانت لها زعامة الاتحادات النسائية طويلاً – لم تبدِ سوى قرائن مزعجة دالة على تقاعسها والذى قد يرجع سببه إلى نجاحها النسبى الذى حققته فى جبهة واحدة على الأقل . تجلى ذلك النجاح الذى استندت إليه فى فتح بعض مجالات العمل أبوابها للمرأة ؛ ففى عام ١٩٧٠ كانت النساء يشغلن نسبة ٨٪ من وظائف الأطباء فى الولايات المتحدة ارتفعت إلى ٦ر١٤ ٪ حاليًا ، بل إن نسبة ٣٠٪ من عدد طلبة الطب الآن تمثلها الفتيات ، وثمة مكاسب بنفس القدر حققتها النساء فى مجال القانون وفى دنيا الأعمال". وتتحسر إيرينرايش" على استنتاجات نساء الطبقة الوسطى والعليا القائلة بأنه مهما كان كم الامتهان الذى

تعرضت له النساء فى الماضى البائد (فى ١٩٧٠مثلاً) فالطريق مفتوحة الآن لأى امرأة لديها الروح والإصرار على الارتقاء والصعود إلى القمة مهما كانت المهنة التى اختارتها لنفسها ممتازة أو مربحة (ص ١٦٨) ، بيد أنها على النقيض من ذلك تلفت الانتباه إلى أن :

"نغمة الوعى النسوى تبدو وكأنها ترتفع كلما يهبط المرء السلم الاقتصادى الاجتماعى ؛ فحوالى خمس وخمسون بالمائة من النساء اللاتى يصل دخل أسرهن إلى أكثر من أربعين ألف دولاراً سنويًا هن ذوات الهوية النسوية ، بالمقارنة بسبع وخمسين بالمائة من النساء اللاتى تتكسب أسرهن أقل من عشرين ألف دولاراً فى السنة ... أما أكثر النساء ارتباطًا وانغماسًا فى الاتحادات النسائية وإيمانًا بمبادىء المذهب النسوى فهن من غير البيض واللاتى تخرج منهن نسبة أربع وستين بالمائة من المنتميات للمذهب النسوى (وفقًا لاستطلاع جالوب الذى أجرى عام١٩٨٧)". (ص٢١٦)

إذن ما المغزى الذى تشى به تلك الاحصائية المذكورة آنفًا ؟

تختتم "إيرينرايش" رأيها وتقول إن المغزى هنا هو "أن النساء اللاتى يملن أكثر إلى الانغماس فى الحركات النسائية اليوم هن من لم يجنين الكثير منها حتى الآن ، ومن ثم مازال لديهن ماينشدن تحقيقه من خلال الاستمرار فى النضال".

بأسلوب لاذع تصور "كاريل تشيرتشيل" Caryl Churchill الصدام الذى نجم عن هذا التمييز بين التيارات الشخصية والسياسية للمذهب النسوى ، وذلك فى مسرحيتها "بنات القمة" Top Girls التى أقدم لها تحليلاً فى الفصل السادس من هذا الكتاب . تستهل "تشيرتشيل" أحداث مسرحيتها بمشهد فانتازى يلتقى فيه عدد من أبرز النساء اللاتى ظهرن على مر حقب التاريخ المختلفة ، ويكون لقاؤهن فى حفل عشاء مقام للاحتفال بترقية "مارلين" Marlene التى تعمل مديراً بإحدى المؤسسات، ولكن تدور بقية أحداث المسرحية فى زمننا الحالى حيث تبرز لنا ما يلتصق بأفراد أسرة

"مـارلين" وزمـيـلاتهـا فى العـمـل من كـتـم لأصـواتهن ، وعـزلة ، ومـحـاكـاة هدامـة لسـيكولوچيـة الذكر وأخلاقـه ، وهى أمور خلفتـهـا فـردية كل منهن فى سعيـهـا لتـحقيق استقلالية الذات .

و"بنات القمة" - مثلها مثل الكثير من المسرحيات التى أناقشها هنا - مسرحيـة طريفة للغاية على الرغم من قتامة الصورة فيـهـا وكآبتـهـا . والفصل السابع من هذا الكتاب يضم ثلاث مسرحيات تتخذ منحى تعبيريًا كوميديًا أو رومـانسـيًا رغم جدية محتواها .

الكوميديا وقصص الحب :

فى محاولتى الأولى لأن أسوق تعريفًا للدراما النسوية اكتشفت أن (خماسية "بيرك") * لم تكن إلا وسيلة قـاصرة لا تفى بالغـرض الذى أنا بـصدده ، ربما لكونـهـا مسـتلهـمـة فى الأساس من نموذج تراچيدى ؛ فـالفـاعل المنعزل عند "بـيـرك" - مـثـل كل بطل تراچيدى منذ "أوديب" وحتى الآن - يناضل ويصـارع قـدره المحتوم وهو فى حالة من العزلة المتصاعدة والجدية الشديدة ، ولكن بينما يبرز لنا تاريخ الدرامـا حفنة من البطلات التـراچيـديات (وهن دائمًـا من إبداعـات الرجـال) لاتشي جـيـوات النسـاء الواقعية بنفس تلك الحالة المتصاعدة الخاصة بالبطل التراچيدى : حالة الانعزال ، أو أية حالة نستجلى من خلالها القدرة على الأخذ بالذات أو بالقدر مأخذ الجد كما يفعل ذلك البطل .

ومن ناحية أخرى انبرى النقاد على مر قرون عديدة فى الهجوم على أجيال متعـاقبة من كاتبات وممثلات الكوميديا مؤكدين على رأى يقول إن النساء "لا يتمتعن إطلاقًا بروح الفكاهة".. فى تقـديمهـا لكتـابهـمـا "نسـاء فى الكومـيـديا" Women in Comedy تشـيـر كل من "ليندا مـارتن" Linda Martin و"كـيرى سـيـجـريف" Kerry Segrave إلى ملاحظة جديرة بالاهتمام وهى أن :

---

* هى خماسية الفاعل والفعلية والمشهد والغرض التى تشكل حين تتدامج ما يسمى "دراما" أو "فعل مسرحى" . انظر صـ٢ من هذا الفصل (المقدمة) . (المترجم) .

" مـا من امـرأة واحدة فى هذا الكتـاب استـهلت حيـاتهـا المهنية بفكرة التـهـيؤ لكى تكون ممثلة كوميـدية ... فـقـد جرى العرف على مفـاهيم تستنكر قـيام المرأة بدعـابات وفكاهات تعـتمـد على الجسد فذلك لايليق بسيـدة رقـيقـة، كمـا أنه لايليق بالأنثى أن تقـدم ممارسات لـفظية حـادة السخرية لما فى ذلك من فظاظة".

وتورد "ريچينا باريكا" فى كتـابها رأى كـل من "چ.ب.بريسـتلى" و"ريچينالد بليث" J.B.Priestley & Reginald Blyth الذى لايخلو مـن نفس الحـــدة فى إدانة الكاتبات بتهمة الافتقار إلى روح الفكاهة ، ومواجهتهن بـ "حقيقة أن النسـاء لايمتلكن روح الدعابة فحسب بل هن السبب فى تنحية هذه الروح أو طمسها فى الآخرين".

وكمـا هو الأمر فى تيارات أخرى للنظرية النسوية ثمة قاعدة جديدة يجرى تحطيمها فى مجال كوميـديا المرأة ؛ فنجد "باريكا" تنعت الكوميـديا بأنهـا "وسيلة تعـكس من خلالهـا الكـاتبات عبثـيـة الأيديولوجيـة الثـابتـة ، وفى الوقت ذاته يخلخلن أسـاس لغة الخطاب الخاصة بهذه الأيديولوچيـة"(ص١٩) . وفى المقتطفات التى جمعـتهـا "باريكا" تصف كل من "جـاجنيـر" Gagnier و"براونشـتـاين" Brownstein و"سـبـاكس" Spacks كيف توظف الكـاتبات والناشرات - خاصة - منذ "أوستن" Austen وحتى "وولف" Woolf الظرف wit والمفارقة irony بهدف خلخلة وتقويض الأبوية .

تمضى "باريكا" فى عرض أطروحتها فتقول :

"بالتـأكيـد قبـل النقد النسوى الحديث لحدى الدفع بـأنماط وطرائق جديدة ليفسر من خلالهـا الخطاب السردى الخاص بالمرأة ، فـمـا من سبب واحد يجعلنا نعزل الكوميديا والفكاهة عن مجال هذا النقد التنقيحى .. لقد تقلصت التطبيقـات التفسيرية للكوميديـا- والتى كـانت تبدعهـا أقلام نســائيــة - بسـبب تلك البناءات النقـدية الموروثة التى لاتتــلاءم مع الاستراتيجيات المتمردة التى تتبعها الكاتبات . وبعبارات أكثر وضوحًا: بدون الحد من سطوة كـتـاباتهـا من خلال هدم المواضـعـات التـقـليـدية تمامًا ستظل كاتبـة الكومـيديا تقدم منظومـة من الأفكار الهـادمة التى تختلف

تمامًا عن منظومة الأفكار الخاصة بكاتب الكوميديا". (ص٦)

ماحدث - على وجه الخصوص - هو طرح خواتيم غير تقليدية للمواضعات الكوميدية الخاصة بالقصص الرومانسية وللنهايات السعيدة التى كانت تعارض أحيانًا من قبل الكاتبات ، أو قد يتجاهلنها برمتها .

وقد قامت "جودى ليتل" Judy Little بإعداد دراسة شارحة لكتابات "ڤيرچينيا وولف" و"موريل سبارك" الكوميدية ، وفيها تصف الصور البيانية المتضمنة فى كوميديا المرأة بأنها "صور يغلب عليها انحرافات تقصدها الكاتبة لتبعث البهجة فى النفوس" وأحيانًا ترتبط بحدث هام جداً فى الحياة ، هذا بالإضافة إلى أن تعقيدات مثل هذه الصور البلاغية المرتبطة بالتمرد وقلب الأوضاع لاتنفرج في قصص مثل هاتين الكاتبتين (المشار إليهما آنفًا) بطريقة عادية وتقليدية". (ص١) إذن النهاية دائمًا فى مثل هذا الأدب القصصى الخاص بأولئك الكاتبات هى نهاية مفتوحة تُترك لذهن وخيال المتلقى ، وذلك يتنافى تمامًا مع الكوميديا التقليدية التى ساق لها "نورثروب فراى" Northrop Frye تعريفًا ، والتى يعاد فيها - بالضرورة - توحيد البطل مع مجتمعه ، وغالبًا ما تكون هذه العودة من خلال الزواج .

إلا أن قليلاً من النقاد يؤكدون أنه نادراً ما تلتجىء الكاتبات إلى النمط التقليدى للسعى، وهو نمط - على حد وصف "بيرك" - يحمل مغزى الانفراجة resolution ، وذلك مرجعه إلى أنه لا يُسمح بالخرافة الضمنية إلا للبطل الرجل المحاط بسياج من الفردية المفرطة ، ويردف "بيرك" قائلاً : "حتى عندما تشى الصور البيانية بالخرافة نجدها أولاً - وبخاصة النوع المثالى منها - توحى برمزية أنثوية female iconography وليست ذكرية ، وثانيًا يتم تناولها - حين ترتبط بالخرافة - بشكل تغلب عليه المفارقة"(ص ١٨٧) .

وقد ظهرت ثلة من المسرحيات التى تحمل توجهًا نسويًا معاصراً مثل "البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون" The Search For Signs of Intelligent Life in the Universe لـ "چين واجنر" Jane Wagner و"الصيف الأخير فى

خليج القنبر" * Last Summer in Bluefish Cave لـ "چين تشيمبرز" Jane Chambers و"نبع الرغبة" The Well of Horniness لـ :هولى هيوز" Holly Hughes التى تعطى جميعها بعضًا من ملامح هذا النوع من الكوميديا : "البحث" The Search هو عرض مسرحى لممثلة واحدة - "ليلى توملين" Lily Tomlin - يقدم مجموعة متشابكة من الشخصيات الرئيسية (نساء فى معظمها) ذوات الطبائع المتباينة ، ويغلب عليه الطابع الفكاهى المقصود به حمل الجمهور على إعادة النظر فى المواضعات والتقاليد المجتمعية.. وبينما تنبذ مسرحية "البحث" قصص الحب ، تتحول هذه القصص وتنقلب تمامًا ، بل وتصبح مثار تهكم فى مسرحية "النبع" The Well وهى باروديا سحاقية تعارض بها الكاتبة الروايات البوليسية المثيرة ومسلسلات الصابون ** و الأفلام الجنسية الماجنة . أما مسرحية "الصيف الأخير" Last Summer فتناقش موضوعات ذات علاقة بالميول الجنسية المثلية بأسلوب واقعى ، كما تقدم قصة حب فيها الكثير من الفكاهة الرقيقة واللذة المزوجة بالألم .

الدخول إلى التيار الرئيسى :

تعد الدراما - أكثر من أى شكل آخر من الأشكال الأدبية - فعلاً لايكتمل إلا حين يُقدم أمام جمهور . والمعروف أن الدراما قد تسهم فى تعزيز اتجاهات الجمهور ، وقد تستفزه ، بل وقد تؤذى مشاعره ، بيد أنها لا يمكن أن تبقى وتستمر كفعل إلا إذا خاطبت جمهورها بشكل ما . إذن لن يتأتى لوجهة نظر ما - كالنظرية النسوية مثلاً والتى جاء عليها زمن وصُمت فيه بالتطرف - أن تظهر وتجد طريقًا للشيوع إلا إذا

---

* "القنبر" نوع من أنواع الأسماك ذو لون أزرق من أعلى وفضى من أسفل . (المترجم) .

* * هى برامج ومسلسلات إذاعية وتليفزيونية تناقش دراميًا المشكلات الشخصية والأسرية ، يغلب عليها أحيانًا الميلودراما كما تتسم بالمعالجة الساذجة والعاطفية لهذه المشكلات .. هذا وترجع تسميتها بـ "مسلسلات وبرامج الصابون" إلى أن شركات الصابون ومساحيق الغسيل هي التي تكفلها تجاريًا . ويجدر بالذكر أن معظم جمهور هذه المسلسلات والبرامج فى الولايات المتحدة هم من ربات البيوت وكبار السن . (المترجم) .

قُدمت بالضرورة من خلال مسرح تجارى جاذب للجمهور ، وحدث أن تمكنت بعض المسرحيات النسوية من منافسة مسرحيات أخرى تتعرض لوجهات نظر تتسم بالعنف أحيانًا ، بيد أنى أعتقد أن نجاح هذه المسرحيات يمثل تحولاً هامًا فى الوعى العام ، ولهذا السبب حققت جميع المسرحيات ، التى أناقشها بين دفتى كتابى هذا بالتفصيل ، نجاحًا على المستوى التجارى فى الولايات المتحدة فقد توفرت لها إمكانات إنتاجية هائلة . كذلك أود الإشارة إلى أن كافة هذه المسرحيات - عدا "الزوجة الصامتة" - قد نُشرت ، بل صدر معظمها فى طبعات مستقلة .. ومن ثم لاينبغى إغفال غزو هذا الكم من المسرحيات النسوية التجارية للمسرح الأمريكى خلال السنوات العشر الأخيرة ؛ فهذه المسرحيات - بلاشك - ذات دلالة تؤكد دخول الوعى النسوى الذى ساد خلال الستينيات والسبعينيات فى كيان الوعى الأمريكى العام .

تؤكد "باتى چيليسبى" Patti Gillespie فى عرضها لملاءمة الدراما وصلاحيتها كشكل من أشكال البيان النسوى أن "المسرح - كرمز - يقول أكثر بكثير جداً من مجرد المعنى الحرفى والقريب ، كما أنه يحمل فى دلالاته أكثر من مجرد مغزى وحيد ، فالخطاب العام أو المناظرة العلنية قاصران للغاية ، ويبدوان أقرب إلى شكل عرض الرؤى فى المناقشات المنظمة ؛ لكن لايعرف المسرح هذا القصور والإجبار ؛ فبإمكان المسرح عرض صورة من صور "الواقع" بكل تعقيداته وتناقضاته"(ص ٢٨١-٢٨٢) .

وأخيراً أود أن أقول إنى أُتبع مقدمتى هذه بمناقشة بعض تصورات أنصار الحركة النسوية للواقع ورؤاهم بشأنه ومحاولاتهم لتعديله ، وهى جميعًا تعد الأشد إثارة فى عالم المسرح الأمريكى حاليًا .

٢

* " الزوجة الصامتة"

ولدت فكرة مسرحية "الزوجة الصامتة" The Stick Wife فى ذهن مؤلفتها "دارا كلاود" Darrah Cloud عام ١٩٨٣ حين لعبت الصدفة دورها فى أن تطالع "كلاود" تقريراً نشرته صحيفة "نيويورك تايمز" New York Times يتناول التحقيقات التى أجراها ضباط "مكتب التحقيقات الفيدرالية " (الـ إف .بى .آى) حول الجريمة التى استهدفت تفجير إحدى كنائس "بيرمينجهام" بمدينة "ألاباما" عام ١٩٦٣ . استعادت "دارا" بعضًا مما ورد فى هذا التقرير فى إحدى المقابلات الصحفية التى أجريت معها وقالت : "يضم التقرير فقرة تتحدث عن زوجات مرتكبى الجريمة اللاتى أقدمن على عملية غلفنها بالسرية ثم قمن بالإبلاغ عن أزواجهن".. وأردفت قائلة : "لم أكن لأكتب مسرحية عن حادثة الهجوم على الكنيسة إذ إنى لا أميل إلى كتابة الأعمال الوثائقية، بيد أنى حين قرأت ما كُتب عن أولئك النسوة : كيف كن يعشن مع أزواجهن وفى نفس الوقت يجرين اتصالاتهن بمكتب التحقيقات الفيدرالية قفز إلى ذهنى سؤال وهو : كيف يتسنى لك العيش مع شخص ما بينما تبغض ما يقوم به ؟" (كلاود- "الحياة الخشنة")... بالطبع بذلت "دارا كلاود" جهداً بغية الإجابة عن هذا السؤال ، وأسفر هذا الجهد عن مسرحية لم تكن على الإطلاق عملاً وثائقيًا ، وإنما ترجمة فنية تجاوز الواقع؛ شكل من أشكال الهزل القاتم يُصور أسلوب حياة امرأة فى فترة شهدت تحولها من صمت خُدعت لكى تتبعه إلى رغبة فى التحدث فالأمر يتعلق بشهادة أخلاقية . يمثل تحركها هذا تهديداً لصديقاتها ، ولسلامة عقلها ، بل ولحياتها برمتها ، ولكن تتبدل تمامًا علاقتها بزوجها القائمة على الجور ، كما يتغير مفهومها عن قيمة الذات .

عُرضت المسرحية لأول مرة على مسرح "لوس أنجيليس ثيترسنتر" Los Angeles Theater Center عام ١٩٨٧ ، وبعدها مباشرة تناولتها أقلام العديد من النقاد التى تزخر بهم صحافة لوس أنجيليس : كتب "فريد" Fried عن "إصرار "كلاود" على إحكام الصلة بين الانحياز الجنسى للرجل sexism والعنصرية racism" ، وهو الأمر الذى خيب آمال كثير من النقاد الذين تهيأوا لمشاهدة عرض مسرحى يناقش مشكلة الحقوق المدنية . وفى نفس العام استضاف مسرح "هارتفورد ستيجكومبانى" Hartford Stage Company المسرحية ، ولاقت حينئذ مردوداً

إيجابيًا ؛ فقد أثنى النقاد على الديكورات وعلى الإخراج (المخرجة هى "روبيرتا ليڤيتو" Roberta Levitow والتى أخرجت العرض الأول أيضًا) ، كما امتدحوا التمثيل وخاصة أداء "لويس سميث" Lois Smith التى قدمت دور البطولة ، ولكن ظل النقاد على رأيهم بشأن المسرحية ، وأورد "ميل جاصو" Mell Gussowفى مقاله المنشور بجريدة "نيويورك تايمز" أن "كلاود" لم تقرن جهدها الذى بذلته لمرادفة الانحياز الجنسى للرجل بالعنصرية بدليل جلىّ يؤكد وجهة نظرها ؛ فاعتداء الزوج على زوجته وتعسفه معها لايضاهى جريمة قتل أطفال سود أبرياء ، ولكن طالما ترسخ "كلاود" تصوراتها فمن العسير أن نصرف انتباهنا عنها".

يوقع رأى "جاصو" الضمنى بأن العنصرية والانحياز الجنسى للرجل قد ترادفا بشكل مبسط سطحى فى المسرحية بظلم بيّن على تعقيد المسرحية ؛ فجو المرح والفكاهة المرتبط بسلوك الزوجات المزدوج تجاه أزواجهن لا يمكن مضاهاته إطلاقًا برد فعلهن المشوب بالهلع حين تنامى إلى أسماعهن مصرع أربعة أطفال سود فى الهجوم على الكنيسة بالقنابل ؛ فالفعلان على طرفى نقيض تمامًا ، ولكن يقترب "جاصو" من الجانب الحقيقى فى المسرحية عندما يثنى على اهتمامها الواضح بهؤلاء النسوة اللائى حُملن على الصمت والتوارى .

فى "الفناء الخلفى الملحق بمنزل إد وچيسى بليس Ed & Jessie Bliss والذى تمتلىء جنباته بالنفايات والمخلفات" تجرى أحداث مسرحية "الزوجة الصامتة" ، الزمان: صيف ١٩٦٣، المكان : مدينة بيرمينجهام . تشير الإرشادات المسرحية إلى وجود "شبكة من حبال الغسيل" و"بعض مخلفات الزواج" المتناثرة هنا وهناك .. المشهد الأول عبارة عن لقاء مقتضب يجمع بين "إد" ، الذى دلف لتوه إلى الفناء الخلفى ليجمع ملابس العمل الخاصة به من على حبال الغسيل ، وبين زوجته "چيسى" التى تحاول جاهدة استنطاقه ليخبرها بالوجهة التى يقصدها فى صبيحة يوم من أيام الآحاد . وليكشف عن ميعاد عودته ، ولكن تذهب محاولاتها أدراج الرياح .. تعرض على زوجها صنع بعض فطائر التفاح ، وتهدد بتقفى أثره بل وبهجر المنزل إن هم بالخروج ، ولايسعها فى النهاية سوى استعطافه والتوسل إليه : "لاتذهب أرجوك ! لاتذهب !" ،

فيرد عليها "إد" بقوله : "لو تعلمين بوجهتي فلن تتفوهي بكلمة مما قلت" ، وحين تستمر "چيسى" في توسلاتها نجده يردف قائلاً : "أرأيت ؟ إنك لاتعلمين شيئًا على الإطلاق"(ص٤). إذن هكذا ترسخ فى ذهن جمهور القراء والنظارة عزلة "چيسى" وجهلها واتكالها على "إد" اتكال العاجزين .

تمر السويعات ونصل لبعد ظهيرة نفس اليوم وتظهر "چيسى" وهى تنشر ملاءات بيضاء على الحبال ، لاتلقى بالاً إلى الرنين المتواصل لجرس الهاتف ، وتجمح بخيالها لتتصور نفسها نجمة سينمائية .. تظهر جارتها "مارجريت" Marguerite التى تقول: "مالى أراكِ لاتبادرين بالرد على الهاتف؟!" فتندفع "چيسى" للداخل محاولة التملص من الثرثرة معها ، ولكن تسارع "مارجريت" بحضها على الانتظار : "هلا انتظرتِ أرجوكِ ؟ ألم تسمعى الأنباء ؟"(ص ٥) . الاثنتان هنا تحاولان جاهدتين من أجل شيء ما : "چيسى" تحاول تجنب سماع "الأنباء" ، و"مارجريت" تحاول إشراكها فيما علمته من أخبار مريعة : "لقد فجر أحدهم كنيسة من كنائس السود" . ترفع "چيسى" ثوبها وتخفى به رأسها قائلة : "عذراً ! عذراً ! ليس بمقدورى أن أحتمل ذلك!"(ص ٧) إذن فهو جرم عظيم انتهك مرتكبوه حرمة أحد الأماكن المقدسة ، ولعل ذلك جزء من الأسباب التى أدت إلى أن يتملك أولئك النسوة رعبًا هائلاً . لم يسعهن سوى الهروب من الرغبة فى الإلمام التام بحقيقة ماحدث ؛ لكنهن على الرغم من ذلك كن شبه شاعرات بأن أزواجهن مسئولون عن ارتكاب هذا الحادث البشع من خلال "المنتدى" الذى كونوه .. اقترحت "مارجريت" على "چيسى" أن تصليا وتتضرعا إلى الرب من أجل "ألا يكون الأذى قد لحق بأىٍّ ممن كانوا فى الكنيسة التى استهدفها المجرمون" ، وأضافت إلى ما قالته فى دعائها : "رباه : مازال الوقتُ متسعًا لأن يجيء أحدهم وينفى ما قيل عن هذا الحادث؛ فنشرات الأخبار لم تذع شيئًا بعد" (ص ١٤).. يعود "إد" والوحل يلطخ ملابسه تمامًا ، ونلمح بحوزته مبلغًا كبيراً من المال فتفاجئه "چيسى" بقولها إن ملابسه لن تصبح نظيفة أبداً فما عليها "ليس مجرد وحل"(ص١٩).

يصل "ألبرت الكبير" Big Albert وبصحبته زوجته "بيتى" Betty ، ويبدو أنه يبحث عن "إد" الذى غادر المنزل مرة أخرى بغية استطلاع وقع الحادث على المدينة ،

أما "بيتى" فتُلمح إلى "چيسى" بأن أربعة أطفال قد لقوا حتفهم إثر إلقاء المتفجرات على الكنيسة ، وتلتاع "چيسى" ويهولها الخبر ويبدو أنها تفقد توازنها لدرجة أن "ألبرت" يتساءل ما إذا كانت مريضة فتجيب : "إن ما أشعر به يعتمد دائمًا على حالة الطقس ... ما أحوال الطقس اليوم؟ لقد فقدت تمامًا القدرة على التفكير" ، يبادرها "ألبرت" بقوله : "إذن أنا الذى سأخبركم فيم يكون تفكيركم" فتجيبه "چيسى" : "كم أود ذلك!" .. يرحل الجميع وتعود "چيسي" إلى غسل الملابس وإلى خيالاتها : "تلك هى ضيعتى الجميلة ..... لقد زينتها وها هى تزدان باللون الأبيض ... ها أنا أتولاها بالتنظيف والعناية كل يوم ... وهكذا تكون صَلَواتي"(ص ٢٨).

ننتقل للمشهد الثالث : صبيحة الاثنين ، "چيسى" مرة أخرى منهمكة فى نشر الملابس التى يبدو أنها غسلتها لتوها . تعود "مارجريت" لزيارتها ثانية وتدلف فى أثرها "بيتى" التي تحاول عبثًا التحدث إلى "چيسى" منفردة ، ولكن تفلح أخيراً فى أن تسارع بكتابة شيء ما على بطاقة صغيرة تناولها لـ "چيسى" وهى تقول : "هاك الوصفة التى وعدتك بها" ، تطالعها "چيسى" وتصدمها مفاجأة ماهو مدون عليها فتصرخ : "إد ؟!" (ص ٤١).. كان جليًا أن المعلومة المدونة تؤكد تورط "إد" فى ارتكاب حادث الكنيسة ، ولكن كانت تصرفات "بيتى" تشى برفضها أن تشاركهما "مارجريت" هذا السر فنجدها توهم "مارجريت" بأن تلك ما هى إلا وصفة سرية لصنع الخبز الأبيض ، ولاتكتفى بذلك بل تشرع فى نسج قصة من وحى خيالها بغية صرف نظرها عن نجيب "چيسى" :

> "لقد أتت جدتى الكبرى بهذه الوصفة من مكان قصى : من وراء المحيط حيث الصحارى الفرنسية التى كانت موقعًا أن تجتمع فيه النساء مرة كل عام ؛ إذ يتخيرن أحد الكهوف ، يدخلنه ويتحررن من ملابسهن تمامًا ، وينخرطن فى الرقص معًا حتى تظهر السيدة مريم العذراء التى تتحدث إليهن بلغة لم يعهدنها من قبل ، ولكن يفهمنها .... تقول إن الفتيات لايدسسن أنوفهن فى السياسة على الإطلاق ؛ فالسياسة ماهى إلا مجموعة من القواعد التى أرسيناها بأيدينا كيلا نواجه أنفسنا ونسعى إلى التغيير . تردف السيدة مريم قائلة إن الفتيات هن عالم آخر

داخل هذا العالم – عالمٌ آخر يمثل كياناً بمفرده ! تقول ذلك وتتمخط فى ورقة من أوراق نبات القيقب المعروف بأنه غير متوافر فى فرنسا وتردف قائلة إنها لم تكن عذراء بل لم تكن تبغى إنجاب الأطفال ! ... (يتمايلن ويتصايحن وتعلو ضحكاتهن) (ص ٤٢).

يقطع "ألبرت الكبير" حبل هذا الوصال النسائى حيث يهل عليهن بغية اصطحاب زوجته "بيتى" لمنزلهما ، ويُعلم "چيسى" يخبر القبض على "إد" بتهمة تفجير الكنيسة، ولكنه يحاول أن يبعث فى نفسها الطمأنينة بقوله : "لاعليك يا عزيزتى .. كل شىء على ما يرام فنصف عدد رجال الشرطة من أعضاء المنتدى ، أما أى إنسان ستسول له نفسه الوشاية بـ "إد" فسنتولى أمر إسكاته "(ص ٤٧) .. بعد ذلك يحذرها من المكوث فى المنزل ويختتم الفصل بعبارة قالها بلهجة حرص على أن يمزج فيها بين بث الطمأنينة والتهديد: " سنكون فى أثرك بغية المراقبة .... لكن إن أقدمت على ارتكاب أى شىء ضد "إد" – أى شىء فسنكون خلفك ولن نتركك" (ص ٤٨ ب).

يُفتتح الفصل الثانى ومازال موقع الأحداث هو الفناء الملحق بمنزل "چيسى" وزمانها شهر نوڤمبر من نفس العام ، الآن هناك ثياب حمراء تتدلى من حبال الغسيل ، أما الملاءات البيضاء فمتكومة على الأرض لتكون بمثابة فراش ترقد عليه "چيسى" .. يبدأ المشهد وتنهض "چيسى" من رقادها على الملاءات ، وتبدو وهى تقوم بذلك كطائر من طيور العنقاء * ، تلتقط شيئاً من الأرض لتأكله ، ثم تبدأ فى الاستعداد لغسل الملابس فتدلف "مارجريت" وتصرخ فى وجهها قائلة "هيا .. كفاك وادخلى منزلك !" يكشف الحوار بينهما أن "چيسى" – التى أصبحت الآن بمفردها بعد القَبض على "إد" – تعيش فى الفناء الخلفى بعد أن اتخذته مستقراً ومقاماً ، وتتذرع لـ "مارجريت" بأن المنزل الآن قد صار مسكوناً بالأشباح ؛ فعلى حد قولها "لم يسع الأشباح من البيض سوى التسكع فى جنبات بيرمينجهام بعد أن فقدت القدرة على معرفة الأجساد التى خرجت منها" (ص ٥٥).

---

* طائر خرافى زعم قدماء المصريين أنه يعيش خمسة أو ستة قرون ، وبعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو فى غاية الشباب والجمال . (المترجم).

تخبرها "مارجريت" أن سبب مجيئها هو الحرص على تحذيرها بأن الرجال فى طريقهم إليها لـ "إسكاتها" ، فتفاجئها "چيسى" بأنها لاتتذكر أموراً من قبيل استضافة هؤلاء الرجال وإكرام وفادتهم، وترجوها أن تسألهم "المجىء فى وقت آخر ... أخبريهم أن الصداع يفتك برأسى !" (ص ٥٣). تندفع "مارجريت" إلى الخارج ، ويدلف "توم" Tom و"ألبرت الكبير" مرتديين زيًا خاصًا يغلب عليه اللون الأحمر يبدوان فيه وكأنهما "ذاهبان للصيد أو كجنود من مؤخرة الجيش يقصد بهم التمويه"(ص ٥٥) . لأول وهلة لم تخطئهما "چيسى" رغم ذلك التخفى ، ولكن تُفاجأ بادعائهما : "لا .. لسنا نحن !" وبدا أنهما قد جاءا للتعرف على سبب عدم إقدامها على زيارة زوجها فى السجن فتتذرع بأن محرك سيارتها لايدور .. بعد حوارهما مع "چيسى" يخلُص الرجلان إلى أنها قد "فقدت تمامًا القدرة على الفعل" ، ولكن لايفوتهما تحذيرها بلهجة عنيفة آمرة قائلين : "فلتكونى حذرة تمامًا ؛ فهناك من هم على استعداد لتحطيم عنقك وانتزاع حنجرتك انتزاعًا وإلقائها فى الوحل حتى تصمتى تمامًا وإلى الأبد" (ص ٦٢-٦٣) .. وتصرخ "چيسى" حين يهمان بالهجوم عليها ، فتهرول كلٌ من "بيتى" و"مارجريت" اللتين كانتا فى ممشى الفناء ، وتقع مفاجأة لا تخلو من المفارقة حين تصيح السيدتان باسمى زوجيهما وتتساءلان فى دهشة: "إذن فأنتما تخدعاننا ؟" . يطير صواب "توم" ويهم بالهجوم على "مارجريت" فيوقفه "ألبرت" ويمنعه من ارتكاب أية حماقات ، ثم يأمر النساء بدخول المنزل والإتيان بأى شراب ليحتسيه "توم" .

تغادر السيدات المكان ويبقى الرجلان ، ويعترف "توم" بعجزه عن السيطره على غضبه : "إننى أتمتع بقوى ! قوى هائلة وخاصة ! لا أعلم من أين أتتنى ! أمن الرب أم من الفضاء ؟! لكننى حين أعود إلى طبيعتى أكتشف أنى لا أتمتع بشىء ... إننى لاشىء " (ص ٦٦).. تعود "مارجريت" و"بيتى" بعدة كعكات وكوب من الماء ، ويشرع كل من "توم" و"ألبرت" فى الانفجار غضبًا فى وجهيهما مرة أخرى ، ويواجهانهما بحقيقة مفادها أن الرجال الآن يخوضون "حربًا غير معلنة" بيد أن النساء صرن عثرة فى طريقهم.. لايملك الرجلان فى النهاية سوى أن يطبقا على زوجتيهما بغلظة وفظاظة إلا أن "چيسى" تفاجىء الجميع بظهورها وفى يدها مسدس تهددهما به وتوقفهما ، وبعبارة ملؤها غضب عظيم تطردهما ؛ إذ تقول : "ما من أحدٍ هنا يفهمكما !"ينقلب الرجلان

على أعقابهما ويغادران المكان فى حنق وثورة (ص ٧١-٧٢).

عثرت "چيسى" على مجموعة من البنادق كان "إد" يحتفظ بها من أجل زملائه الرجال فى المنتدى الذى أسسوه ، ووجدتها "چيسى" ذات فائدة عظيمة وبدأت فى توزيعها على النساء اللائى وجدن أسماء أزواجهن عليها ، إلا أن "مارجريت" فاجأتهن برغبتها فى الرحيل للمكوث فى منزلها : "أجدنى بلا قيمة بدون زوجى! .... أود أن أذهب إلى منزلى ... أود أن أخبز وأنظف وأغنى وأخاطب الرب طوال اليوم ! أترغبن فى ارتياد أماكن فى الليل ؟! أماكن لا أتمكن من الذهاب إليها بدون رجل؟!"(ص٧٤) تحاول كل من "بيتى" و"چيسى" أن تحذراها من "توم" ومن أنه لن يعيدها إلى كنفه بعد ما حدث ، لكنها تصر على رغبتها فتقول "چيسى" لن نستطيع أن نبقيها على غير رغبتها (ص ٧٥). تذهب "مارجريت" قاصدة منزلها وتعود بعد هنيهة بعد ما اكتشفت أنه لن يكون بمقدورها دخوله . تقترح "چيسى" أن يقضين الليل فى العراء ، ويشرعن جميعًا فى التحصن معتبرات الفناء قلعة خاصة بهن ، وتجلب "چيسى" جهاز التلفاز وتضعه فى الخارج فـ "بيتى" لاتستطيع النعاس بدونه ، وتقرر القيام بنوبة الحراسة الأولى ، ويختتم المشهد بعودتها إلى خيالاتها : "ها أنذا قد هجرت هوليوود ... أترون؟! صرت واحدة من اللائى قررن الفرار من كل شىء .. أوه لقد سئمت جميع أولئك الحمقى الذين يملون علىّ ما يجب أن أفعله"(ص ٨٠).

تستيقظ "مارجريت" و"بيتى" بعد ظهيرة اليوم التالى لتجدان "چيسى" مسمَّرة أمام التلفاز ؛ فقد لقى "چون ف. كينيدى" * مصرعه بعد أن أطلق عليه النار . ينتاب النسوة حزن وذعر عظيمان : "من ذا الذى سيتولى أمرنا بعد الآن ؟!" (ص ٨٣) . تحاول "بيتى" و"مارجريت" بث الطمأنينة فى نفس "چيسى" بإخبارها بأن "إد" سوف يعود ، ولكن تبدو على وجهها ملامح الإصرار وتقول إنه لن يعود "فأنا التى سأبلغ الشرطة بجريمته" (ص ٨٥) ، فتسارع الأخريان على حملها على السكوت :

---

* "چون فيتسچيرالد كينيدى" John Fitzgerald Kennedy (١٩١٧-١٩٦٣) : الرئيس الخامس والثلاثون للولايات المتحدة الأمريكية . (المترجم).

"اصمتى!"، لكنها تؤكد أنها قد "سئمت الصمت" .. تحدث مفاجأة فتسترق الزوجات السمع فتأتيهن من الداخل أصوات زجاج يتكسر ، فيسارعن بحمل بنادقهن ويتساءلن: "تُرى مَن يكون هذه المرة ؟!" (ص ٨٨). يظهر "توم" و"ألبرت" وهما بملابس الخروج يتحدثان فى هدوء . تندفع "مارجريت" نحو "توم" لكى تقبله "وكأنه قد نجا"(ص ٨٨) ، ثم يدلف "إد" فتوجه "چيسى" بندقيتها نحوه ...

عندئذ يصطحب كل زوج زوجته ويغادر الجميع المكان وعلى ألسنتهم عبارة : "إن چيسى لاتصدق أن زوجها قد عاد" .. الآن صار "إد" و "چيسى" بمفردهما ، يتناول "إد" البندقية من يد زوجته ، ويبدأ ثرثرة تافهة حول الرجال الذين التقى بهم فى السجن ، ويلمح إلى أنه قد أطلق سراحه بعد ضغوط مارسها بعض من زملائه فى المنتدى . ينهى حديثه ويبدو أنه يتأهب للخروج ثانية فتبادره "چيسى" بسؤال لم تخلُ نبرتها وهى تلقيه من قوة : "إلى أين ثانية يا إد ؟" (يتوقف "إد" ويرمقها بنظرة) "إلى أين ؟".. تنتهى المسرحية بهذه الإشارة الغامضة . لم تفلح "چيسى" فى أن ترى زوجها وهو ينال عقابه عما ارتكبه من جرم ؛ فقد عاد "إد" وبداخله رغبة التغاضى عن حقيقة وشاية زوجته به عند الشرطة . يُسدل الستار على أحداث المسرحية ولم تتلق "چيسى" رداً على سؤالها ، بيد أنها تمكنت – على الأقل – من إيقاف "إد" ولفت انتباهه أخيراً ..

تقول "دارا كلاود" :

> **"ثمة نظرية كانت قد اختمرت فى ذهنى حول الانحياز الجنسى (للرجل) sexism والعنصرية racism ، لذلك كتبت مسرحية "الزوجة الصامتة": إذن لقد جاءت الفكرة من نفس المكان الموجود بداخلنا ، فوددت أن أستجلى موقع ذلك المكان ، وأن أكتشف أى شىء آخر يشغل نفس هذا المكان إلى جانب كراهيتنا لأولئك الذين نراهم أضعف منا – أولئك الذين نطالبهم بأن يظلوا أضعف منا حتى نتنفس عن كراهيتنا لذلك الضعف الذى يكتنف جوانحنا بإتباع سياسة ضعف جديدة أكثر حسمًا وقبولاً ، ومن ثم سيصير بإمكاننا إدانة ذلك الضعف الذى يحتل نفوسنا." (كلاود – "من الكاتب المسرحى").**

تقع أحداث المسرحية فى حى يقطنه بيض ينتمون إلى الطبقة الدنيا، وهو حى يمكن اعتباره مسرحًا لتوترات عرقية وطبقية شديدة الوطأة . درج "إد" على التذمر وكثيراً ما كان يرفع صوته بالشكوى من أولئك الموسرين البيض الكائنين "فى أعالى الجبال فى غرف معيشتهم" يتجاذبون أطراف الحديث فى حفلات الكوكتيل حول الحقوق ... يحظر على السود ارتياد أحيائهم بينما يسمح لهم بدخول أحيائنا .. ألسنا بيضًا مثلهم ؟! نعم نحن مثلهم ولكن ماذا جنينا؟" إذن أمضى "إد" حياته شاعراً بالتجاهل بدلاً من أن ينال حقه - كما يدعى - فى أن يلقى معاملة متميزة : " إن الجميع لايعرفوننى بل يظنون أنى لاشىء" .. كان يحرص على وصف "ألبرت الكبير" بـ "الأبله الخاسر ، ذلك التافه الأبيض الفقير" .. ومن ثم تطرح "كلاود" رأيًا مفاده أن ضعف البيض الفقراء وإجبارهم على التوارى دفع الرجال منهم للجوء للعنف .

ليست القضايا والمشكلات الطبقية ببعيدة عن النساء ؛ فها هى "چيسى" التى تعيش بوهم معرفتها بـ "آل كينيدى" ، وتصفهم بأنهم "ليسوا سوى ثلة من الفقراء البيض ولكن ابتسمت لهم الحياة .... لماذا تريد أن تعرف المزيد عنهم ؟ لماذا لاتريد أن تعرف المزيد عنى ؟" إذن فهن غير متورطات إطلاقًا فى هذه "الحرب غير المعلنة" التى يشنها الرجال ضد السود، ولكن جريمتهن الوحيدة هى غض الطرف عمداً عن سلوك وأفعال أزاوجهن ، فيما عدا ذلك يُعتبرن مغلوبات على أمرهن ؛ إذ إن وجودهن فى تلك الحياة يدور فى فلك بيوتاتهن وأطفالهن وصديقاتهن وثقافتهن الأنثوية الباطنة التى كونَّها داخل المجتمع الأكبر.

تلمح "رابوتسى" فى كتابها "المقدس والأنثوى" The Sacred & The Fminine إلى أن "بعضًا من ملامح الثقافة الأنثوية منعزل ومتوار لدرجة يندر معها أن تنفذ تلك الملامح إلى الثقافة السائدة " ، ولعله من اليسير استجلاء هذا الرأى من خلال تطبيقه على "چيسى" و"مارجريت" و"بيتى" اللتين لايمثل الصراع الناشىء فى ڤيتنام بالنسبة لهما شيئًا سوى مجرد مثل على "رغبة الرجال المعتادة فى العبث والعربدة ... وفى الاستجمام بمنأى عن زوجاتهن". تنحصر حيوات أولئك النسوة فى رتابة القيام بالمهام المنزلية الروتينية وفى الثرثرة مع بعضهن البعض فى أفنية منازلهن،

وهى أمور تلقى المسرحية الضوء عليها بصفتها "معرفة روحية - نوع خاص من المعرفة - ولاحرج إن كانت حتى هرطقة لها طقوسها الخاصة" (رابوتسى) . ونحن إن تناولنا حرص "چيسى" المستمر على غسل وتنظيف الملاءات سنجد أن ذلك شكل من أشكال التطهر الطقسى الذى تعتبره "رابوتسى" "ذا أهمية بالنسبة للنساء حيث يرونه وسيلة للتخلص من نقائصهن الروحية "، ولنر "چيسى" حين توقفت عن غسل الملاءات ؛ فقد حدث ذلك تحديداً بعد أن أبلغت الشرطة عن "إد" وبالتالى شعرت بأنها قد كفرت عن خطيئتها .

تنشد "مارجريت" دومًا أن تكون بصحبة "چيسى" ، ونراها وهى تمارس طقسًا من طقوس الوصول لمنزلها بعقد جلسة لاحتساء القهوة .. ولأن المرأة لاتبرح منزلها وبالتالى لايتسنى لها أن تشعر بتجربة العودة له، توصلت "رابوتسى" إلى رأى مفاده أن المرأة قد تلتجىء إلى الزيارات فى منزل الصديقات :

"قد تبدو ظاهرة عقد جلسات احتساء القهوة شكلاً من أشكال رفاهية "إضاعة" الوقت بالنسبة لأناس درجوا على الالتفات إلى الوقت بمنظور خطى ذكرى ، ولكن تفسير هذه الظاهرة من خلال توجه كهذا يُفقدها مغزاها ، فهى - ببساطة - إنقاذ للحياة وقوة دفع لها ؛ إذ تهوّن من فظاعة الوحشة والوحدة وهما سمتان من سمات الوجود الأنثوى التقليدى المحدد مُستقره بالمنزل".

لذا لم تجد كل من "چيسى" و"بيتى" و"مارجريت" بُداً من تشكيل جماعة لإنقاذ الحياة من أجل بعضهن البعض ، ومن ثم فهن لا يبغين مجرد حماية بعضهن وصد التهديد الذى يمثله الرجال ، بل يعملن على تعزيز مهارات الحياة والبقاء فوق هذه الأرض : لنقرأ مثلا نصيحة "بيتى" لـ "مارجريت" حين همت الأخيرة بمغادرة المخيم الذى شيدنه :

"أتعرفين أن الرجل لايندفع نحوك راغبًا طالما بصحبته امرأة أخرى ؟ ولكن ماذا عنك ؟إنك لو رأيت زمرة من الرجال فستطلقين لساقيك العنان ، وإذا رأيت رجلاً بمفرده ستفرين أيضًا .. ليسوا جميعًا بهذا السوء ... ولكن ... كلهم متشابهون ، لايختلفون كثيراً عن

بعضهم البعض .. عزيزتى .. لكى تعرفيهم وتكتشفى حقيقتهم لابد لكِ أن تتزوجيهم جميعًا !".

ولاتقتصر مهام جماعة النسوة على ماذكرته "بيتى" فى وصفها لجداتها اللواتى كن يقدسن مريم العذراء ، بل تضطلع هذه الجماعة بمهام دينية وأخلاقية أيضًا ، ولذلك نجد "مارجريت" ، وهى تقترح على "چيسى" اللجوء إلى الصلاة والدعاء ، تشير إلى أن غرائزها متسقة ، لكنها لا تطيعها إلا فى حضرة صديقاتها . أما الرجال فيبررون هجومهم على الكنيسة ونسفها بتحديد موقفهم باعتباره "حربًا غير معلنة" ، والقتل جائز فى زمن الحرب حسبما تملى الأخلاقيات الأبوية على معتنقيها .. ولكن ماذا عن شعور النساء ؟ تؤكد النساء نظرتهن للحادث بقولهن : "لهفنا على أولئك الفتيات الصغيرات البائسات ! كيف لأمهاتهن أن يعشن بدونهن بعد الآن ؟" هكذا النساء - كما تؤكد "كارول جيليجان" - يصدرن أحكامًا أخلاقية فى سياق تغلفه مسألة الرعاية وليس المبدأ ، لذا تؤكد "بيتى" على لسان مريم العذراء نفسها أن "السياسة ماهى إلا مجموعة من القواعد التى أرسيناها بأيدينا كيلا نواجه أنفسنا ونسعى إلى التغيير" ، وهى فى ذلك تعارض أخلاقيات الرجال النزاعة إلى القواعد السلطوية .

بلاشك تشعر "چيسى" فى ظل الجماعة وكنفها بالقوة التى تدفعها إلى اتخاذ قرار بـ "مواجهة نفسها والتغير"، بيد أنها تتخذ القرار بمفردها . تشير "رابوتسى" إلى أن "الوحدة البشعة" التى تنتاب المرأة التى لاتبرح منزلها ذات وجهين أحدهما شيطانى والآخر دينى ؛ فعمل المنزل - وخاصة بالنسبة لامرأة مثل "چيسى" التى شب أطفالها وهجروها - قد يكون شيطانيًا فى تفاهته ووحشته ، ومن ثم قد تضطر ربة المنزل أن تنتقل من رتابة المهام المنزلية المتكررة إلى الانخراط فى حالة صوفية يغلفها الإحساس بالعدم ، كذلك قد يتسنى لامرأة مثل "مارجريت"، تود أن "تخبز وتنظف وتغنى وتتحدث إلى الله طيلة اليوم"، أن تحقق تواصلاً مع الرب ومع أعمق درجات ذاتها خلال حياة العزلة المملة التى تعيشها فى منزلها .

يمكننا تتبع رحلة "چيسى" الداخلية من خلال مشاهد مناجاتها لذاتها والتى تخال نفسها فيها نجمة سينمائية . فى أول هذه المشاهد نجدها تصف حالها وهى تعمل مع

"جاري كوبر" Gary Cooper : "كان "جاري" مصابًا بداء جلدي نادر ... وكانت بشرته مثل بشرة "ساران راب" Saran Wrap ... كنا - نحن النجمات الصاعدات - نخشى تقبيله حتى لانختنق..." حين تبدأ المسرحية تتجلى حالة "چيسى" التى هى أقرب إلى القهر الواقع عليها من قبل أحد الرجال - وهو بالطبع زوجها الذى لايصدقها القول أبداً بل لاينصت إليها من الأساس ، وإذا انتقلنا إلى المشهد الذى تعلم فيه بمسئولية زوجها عن حادث الكنيسة نجده يُختتم بروايتها لقصة بدايتها- الخيالية بالطبع - فى دنيا الفن : "لقد اكتشفت كأننى خلف إحدى ماكينات تسجيل النقود ... وتزوجت الرجل الذى اكتشفنى ... والآن أنظر فيما وراء ظهرى وأتساءل عما حدث لجميع الفتيات اللاتى عرفتهن وكن يردن ما حصلت عليه؟.. لمَ أنا بالذات؟" . إذن "چيسى" هنا تمامًا كنموذج الشخصية النمطية التقليدية لنجمات السينما الناشئات اللواتي يُكتشفن وهن يعملن فى أحد الحوانيت مثلاً ؛ لقد اكتُشفت "چيسى" على يد "إد" ، وتزوجته لأنه - ببساطة - تقدم وطلب يدها للزواج ، لذا فالدور الذى لعبته كان دوراً سلبيًا من الألف إلى الياء ، وسؤالها : "لمَ أنا بالذات؟" لايخلو من المفارقة .. إن "چيسى" - كنجمة ناشئة كما تتوهم - تتساءل لمَ كانت محظوظة هكذا وتم اكتشافها ، ولكنها كـ "چيسى" الحقيقية تعجب لسوء حظها الذى دفعها للزواج من رجل وصل به الحال لارتكاب جريمة شنعاء ، ومن ثم نجدها فى الفصل الثانى تتخذ قراراً بالإدلاء بشهادتها ضد "إد" وتؤكد أنها قد "هجرت التمثيل" ؛ لقد سئمت الأدوار التى يحملها النظام الأبوى على أدائها ، أما الآن فسوف تكون نفسها .

تزخر المشاهد التى تناجي فيها "چيسى" ذاتها كنجمة من نجمات هوليوود اللامعات بإشارات وتلميحات عن ابنيها اللذين تقول عنهم إنهما "انتزعا" منها بسبب انشغالها المستمر في دنيا الفن . إلا أن ثمة حواراً يدور بينها وبين "إد" في المشهد الأول يكشف عن أن ابنيهما قد شبا واشتد عودهما وتركا المنزل للاستقلال بحياتهما ، بيد أن محل إقامتهما غير معلوم بالنسبة لوالديهما. يؤكد "إد" أنهم لن يعودا لأن "چيسى" "نثرت بذور كراهيتي فى قلبيهما " ؛ إذن فهو يلمح إلى أنهما يتجنبان لقاء أبيهما ، إلا أن "چيسى" تأسى كثيراً لفقدهما .. فى نفس ذلك المشهد من المسرحية (المشهد الأول) نجد أن الدفاع الوحيد الذى قد تستجمع "چيسى" كل قواها من أجل أن تقوله هو :

"لقد ربيْتُ طفلين!" فيما بعد حين تنامت إلى أسماعها أنباء مصرع أربعة أطفال فى حادث نسف الكنيسة نفاجأ بتحولها من النقيض إلى النقيض : من سلبيتها الشديدة السابقة إلى الفعل الأخلاقى الحاسم بقرار الإدلاء بشهادتها ضد زوجها .. و"چيسى" لا تمل طوال المسرحية من التفكُّر فى الخطأ الذى ارتكبته فى تربية أبنيها ، بيد أنها تخلص فى النهاية إلى أنها كانت تسمح لهما بالجلوس أمام التلفاز لأوقات طويلة مما جعلهما "يظنان أن الناس جميعًا خلقوا للترفيه عنهما ، أما أنا فكائن حقيقى جداً لدرجة لاتدفعهما للمجىء إلىّ و"مشاهدتى" ... نعم إنى كائن حقيقى للغاية".

تطرح مؤلفة المسرحية رأيًا مفاده أن "الأخلاق - بالنسبة لـ "چيسى" - لم تكن هى القضية ، ولم تكن بمثابة مصباح الإرشاد والتوجيه فى المسرحية : فالفقر والجهل يجعلان من الأخلاق شيئًا أشبه بهما معًا ، ومن ثم يصير موقف من يتمسك بها موقفًا خاسراً ؛ إذن لم تصدر أفعال "چيسى" بدافع أخلاقى ، وإنما كانت الرغبة فى البقاء هى المحرك الحقيقى لها ، وهى إن لم تكن قد هجرت زوجها لما تسنى لها أن تبقى فى هذه الدنيا . باختصار كانت چيسى بطلة بالصدفة" (كلاود- "من الكاتب المسرحى") .. وهكذا تعتقد "چيسى" أنها قد هجرت زوجها بإبلاغها عنه الشرطة ، وهى تخبر النساء الأخريات بذلك كما ولو كان قد قضى نحبه : "إد" لن يعود أبدًا!" لقد ارتأت "چيسى" ألا تغض طرفها عن القضية برمتها ، واختارت أن تختار السبيل الواضح للبقاء - ألا وهو الإبلاغ عن زوجها ، وهى إن لم تفعل وظلت على سلبيتها لما كان الأمر أكثر أمانًا بالنسبة لها .. و"چيسى" - حسبما يؤكد "ألبرت الكبير" و "توم" - ليس لديها مال، ولا تتمتع بأية خبرة فى أى مجال ، وفى جميع الأحوال من العسير بالنسبة لأناس فى مثل مستواهم الطبقى وبنفس قسط التعليم الذى حصلوا عليه أن يجدوا عملاً .. ربما لاتكون "چيسى" قد قصدت بقرارها مغزى أخلاقيًا لعلمها بأنه يتنافى مع الثقافة السائدة ، ولكنها حين اتخذته كانت تتبع حسها الداخلى المفطور على التفرقة بين الصواب والخطأ ، وهو ما تطلق عليه "كارول جيليجان" : "خلق الرعاية".

تشير "جيليجان" إلى نمط مختلف تمامًا للتطور الأخلاقى عند الأنثى يأخذ ثلاث مراحل تبدأ بـ :

(١) تركيز بدنى على الذات لتأكيد الرغبة في البقاء .

ثـــم (٢) تنمية الشعور بالمسئولية تجاه الآخرين ، يُدلل عليه من خلال استعداد للتضحية بالذات .

وأخـيـراً (٣) التـمـتع بمنظور شـامل نحـو مـسـألة الاتـصـال والتـواصـل بين الذات والآخـر، وهو أمـر كـفـيـل بإزالة بوادر أى توتر أو تعـارض قـد ينشـآن بين الأنانيـة والمسئولية ..

ومن خلال قراءتنا لمسرحية " الزوجة الصامتة " نستجلى تطوراً أخلاقيًا شبيهًا بالنسبة لـ "چيسى" التى تتحول من اتجاه انانى بتجاهل حادث الكنيسة من أجل رغبتها فى البقاء إلى شعور بالمسئولية تجاه الأطفال القتلى . نبع ذلك من مشاعرها حيال أبنائها الذين اختفوا من حياتها ، ولم يقف التطور عند هذا الحد بل تحول الشعور بالمسئولية إلى استعداد للتضحية بالذات يشى به إقدامها على التضحية بزوجها – سندها الوحيد فى هذه الحياة ، وكان لتلك التضحية بالذات مردود غير متوقع فقد تطورت لتصير إدراكًا كاملاً بالذات . إن "چيسى" – حين حركها همها كأم للشعور بالتعاطف حيال الأطفال السود الذين لقوا حتفهم – لم تكن تتصرف بالنيابة عنهم فحسب بل بالأصالة عن نفسها أيضًا فقد زال لديها التوتر والتعارض بين الأنانية والمسئولية .

تتلاحق أحداث الفصل الثانى من المسرحية ولاتكشف المؤلفة للجمهور عن قرار "چيسى" بالشهادة ضد زوجها ، بل إن التحول الجذرى فى شخصيتها لم يتضح إلا مع بداية هذا الفصل حين تضع "كلاود" حداً لإفراط "چيسى" غير الطبيعى فى غسل الملاءات ؛ فالآن لانرى سوى ثياب حمراء زاهية تحملها الحبال طيلة الوقت ، ولهذا دلالة رمزية تؤكد تخليها عن حرصها على تبرئة ساحتها من جريمة "إد" ، وتحولها بدلاً من ذلك إلى تمييز اللون الأحمر الدال على العنف والدم الأنثوى المتجدد .. الآن لم تعد "چيسى" مجرد ربة منزل عادية ؛ فقد تركت المنزل للأشباح – لأرواح جماعة البيض الذين تركت هذه الأرواح أجسادهم لانخراطهم فى الممارسات العنصرية البشعة . لقد

أصبح سلوكها همجيًا ، جنسيًا ، بل ينم عن "جنون مطبق" ، ومن ثم نجدها تقول لـ "مارجريت" : ها أنذا .. تلك حقيقتى ... أخالك لم ترينى بهذه السعادة من قبل".

لم تكن سعادة "چيسى" سوى مردود لقرارها بأن تفصح عن الحقيقة ؛ لقد نبذت الخداع تمامًا وعادت لذاتها الحقيقية بالرغم من فقدها لمكانتها الهامشية فى المجتمع . تقول "سوزان جريفين" :

"حين نتحدث عن الخداع ينبغى وأن نتحدث عن ذات تتعرض للتدمير ؛ فالمخادعة ليس لها ذات واحدة بل اثنتان : الأولى ذات زائفة تضطلع بمهام الظهور السطحى أمام الغير ... أما الأخرى فهى الذات الحقيقية التى لايسعها سوى الاستسلام للصمت ... ومن ثم تظل المخادعة فى خطر عدم تذكر الواقع الذى يؤكد تمتعها بذات حقيقية - ذات لاتغفل بل تظل فى حالة تعلم وإحساس واستعداد لخوض غمار هذه الحياة ، ولكن فى أذهاننا نضرب بخبرتها هذه عرض الحائط ، ومن ثم ندمر ذواتنا".

إن "چيسى" - بتخلصها من صمتها المدمر للذات - لا تثأر للأطفال القتلى ولا تحرر نفسها فحسب بل ترج أفئدة أفراد جماعتها - الرجال منهم والنساء : لقد رأينا كيف كان مجرد الشك فى إقدامها على الشهادة بمثابة تهديد عظيم لكل من "ألبرت" و"توم" لدرجة أنهما همًا بالاعتداء عليها ، بل رأينا كيف تراجعا خوفًا حين قررت مجابهتهما ، وشهدنا إقدام "بيتى" و"مارجريت" على اتباع سياسة محفوفة بالمخاطر فى الدفاع - رغم أنه ظل دفاعًا مقنعًا - لدرء عدوان زوجيهما . لقد وجدت النساء الثلاث فى خطوة "چيسى" الشجاعة فى الاعتراف مبعث قوة جعلتهن يفكرن في وضع حد لحياة ملؤها الكذب والصمت .. ها هى "مارجريت" تُقر : "لقد سئمت ظن الجميع فىّ أنى غبية!" ، تبادرها "چيسى" بقولها : " لابد لهم أن يظنوك كذلك يا عزيزتى وإلا فلن يتحدثوا إليك أبداً" ، فترد "مارجريت" : "يومًا ما سأنفجر بكل ما قضيت حياتى أكبحه فى نفسى" فتؤكد "بيتى" . "وهكذا ستلفتين انتباههم" .

وفى النهاية تشى المسرحية بتحول عميق فى العلاقة التى تربط "چيسى" بـ "إد" ، وذلك ما تكشف عنه الخاتمة ؛ فبمجرد انفرادهما ببعضهما نجدهما يعودان إلى نفس

الحديث الأجوف أحادى الوجهة والذى يُستهل به المشهد الأول من المسرحية ، إنهما يكرران نفس الحوار الذى بدأت به المسرحية ، بيد أننا لايمكننا أن تنكر حدوث تحول جلى فى جوهر العلاقة ؛ لقد تغير كل شىء برغم الدائرية الظاهرة فى البناء الدرامى.. ومن هنا تطرح "رابوتسى" رأيًا مفاده أن بناء الحبكة الأرسطية التقليدية بثالوثها المعروف : البداية والوسط والنهاية لايصلح لإعطاء صورة لحياة ربة منزل ، ومن ثم "حين يكون هناك تطور عرضى واضح ثم يتوقف فإن الطابع الغنائى هو الذى يغلب ليكون ما نحن بصدده لايتعدى مجرد قصص لايحدث فيها شىء ملموس ، مثلما لايحدث شىء يذكر يزلزل بشدة حياة تقليدية تعيشها نساء عاديات - حياة يشوبها طابع الانتظار" ؛ ذلك هو ما تذهب إليه "رابوتسى" ، بيد أنى أسجل هنا أنه برغم أن ما يحدث فى "الزوجة الصامتة" يعتبر طفيفًا نسبيًا إلا أنه من الإجحاف وصفها بمسرحية يغلب عليها طابع الانتظار .

تؤكد أحداث المسرحية أن "چيسى" لم تتراجع عن مواجهة جريمة زوجها ومواجهة اشتراكها فيها بشكل ما ، وقد كان ذلك بمعاونة صديقتها . وهى بشهادتها التى تشجب بها تلك الجريمة تدخل فى حالة تطلق عليها "كارول كرايست" : حالة "عميقة" من الجنون - جنون كائن فى اللاوعى أصابها إبان إقامتها فى فناء المنزل ، وقد شاركتها المرأتان الأخريان نفس الحالة حين انضمتا إليها وشكلن جماعة خاصة بهن استمرت ليلة واحدة تغيرت خلالها تمامًا درجة الوعى لديهن لتبلغ نهاية المسرحية عبر خط ليس دائريًا تمامًا بل أقرب إلى اللولبية .. لقد أفاقت "چيسى" - على وجه الخصوص - على المغزى الحقيقى من زواجها ومن حياتها برمتها ، وكان ذلك قبل أن تستأنف هذا الزواج وهذه الحياة من جديد بعد أن شابهما تحول ما .

تمامًا وكما يحدث فى الكوميديا التقليدية عادت النساء جميعًا إلى كنف أزواجهن فى الصباح بعد أن قضت ثلاثتهن الليلة معًا ، وقد عدن دون أن ينزل بهن أى عقاب ، إلا أنه رغم عودة المياه إلى مجاريها بين الأزواج تشى المسرحية بتوجهها المضاد للرومانسية ؛ فـ "مارجريت" - أشد النسوة الثلاثة سذاجة - والتى تحاول محاكاة التقارب الرومانسى باندفاعها نحو زوجها الفظ غليظ القلب ، تعترف فى النهاية

بحاجتها للعلاقة الزوجية لكى تبقى أساسًا فى كنف الأبوية ، ولا يتجاوز حلمها أبعد من هذه الرغبة ، أما أحلام اليقظة الرومانسية التى تعيشها "چيسى" بين أوهام النجومية السينمائية فليس لها إسقاط سوى على توقها لأن يجتمع شملها ثانية بابنيها .. والمسرحية - كما يبدو - تأخذ خاتمة كوميدية تقليدية ، لكنها - فى نفس الوقت - ذات بناء مختلف تمامًا ؛ فبرغم عودة الأزواج إلى الحياة معًا تثبت كل بادرة تصدر عنهم فى النهاية أنهم لن يعيشوا أبداً فى سلام ، حتى المجتمع نفسه من حولهم لم يعد فى نهاية المسرحية كما كان ، بل تحول من سيء إلى أسوأ وصار وكأنه فوق فوهة بركان . إذن لم ترسِ المسرحية دعائم نظام جديد أكثر كمالاً ، بل شابها جمود وقتى مضطرب .

يورد كتاب "رحلة فى الأعماق" The Voyage In بناءات سردية متكررة منها "الصحوة" ، وحسب هذا النمط " يُرجأ تطور الشخصية نتيجة لعدم الحصول على قسط كاف من التعليم لفترة طويلة تستمر لسن المراهقة ، ومن ثم فحين يبدأ هذا التطور فى مس الشخصية نجده يزول سريعًا" (إيبل ، هيرش ، ولانجلاند) .. ويجدر بالذكر أن عنوان هذا الكتاب مستلهم من قصة قصيرة أبدعتها "كيت تشوبين" Kate Chopin عن امرأة انتهت رحلتها لاكتشاف الذات بالانتحار .. يشير هذا النمط إلى أن أية امرأة (عاشت إما فى القرن التاسع عشر أو بواكير القرن العشرين) سوف تحبطها القيود المجتمعية لدرجة تدفعها لاختيار الموت كرد فعل واقعى للتناقض اللامعقول الذى يسيطر على المجتمع .. وإن تناولنا المسرحية التى نحن بصددها نجد أن "چيسى" تُبقى على الصحوة التى حدثت لها برغم أن ظروفها فى عام ١٩٦٣ كانت أقل تقييداً وقهراً من الظروف التى سادت خلال القرن الماضى .. فى الواقع لقد أثبتت "چيسى" بقاءها ؛ لم تثبته فحسب بل انتصرت بالرغم من عدم ملاحظة المجتمع للإنجاز الذى حققته .

٣

* للبنات السود اللى فكروا فى الانتحار
يكمل قوس قزح .

* الإخوة .

تشترك مسرحيتا " للبنات السود اللى فكروا فى الانتحار لما يكمل قوس قزح" For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf (١٩٧٥) لـ "تتوزاكى شونجه" Ntozake Shange و"الإخوة" The Brothers (١٩٨٢) لـ "كاثلين كولينز" Kathleen Collins فى تجسيد التفاعلات التى تعج بها إحدى جماعات نساء السود ، ولكن يُعد ذلك تشابهًا سطحيًا بين المسرحيتين فالقراءة الواعية لكليهما تدفع المرء للقيام بدراسة مقارنة بينهما . تكشف مسرحية "للبنات السود" عن بناء مقوض غير واقعى يتيح لممثلة تقمص عدة شخصيات يجمعها وجودها معًا فى وعى المؤلفة ، ويجمعها أيضًا اضطلاع ممثلة واحدة بتجسيدها على المسرح . وفى نفس الوقت تبدو الممثلات وكأنهن مشتركات فى جماعة من جماعات إذكاء الوعى حيث يكونّ جماعة نسائية تضم أيضًا الممثلات الأخريات اللواتى على خشبة المسرح ، وتكون الثمرة انفراجة متطلعة مفعمة بالأمل فى مستقبل أفضل . أما مسرحية "الإخوة" فتقدم صورة يحتضن إطارها ملامح واقعية ترتبط بالزمان والمكان والشخصية ، ومن خلالها يستجلى الجمهور الأفكار والذكريات السرية الخاصة بثلة من النساء جمعتهن تجربة الزواج ، والمؤلفة هنا تكشف عن أسرارهن للجمهور فقط حيث لا تكشف إحداهن مطلقًا عن أسرارها للأخرى طوال المسرحية ؛ فوعيهن بوضعهن الطبقى وبلونهن يتسبب فى انعزالهن عن بعضهن البعض فى الوقت الذى يظهرن فيه ولاءً شديد السلبية حيال أزواجهن مما يجعلهن ينخرطن معهم فى نضالهم المحتوم داخل مجتمع تسوده العنصرية.

بدأت مسرحية "للبنات السود" كشكل من أشكال اللقاءات الفنية حيث تقوم "شونجه" - بالاشتراك مع صديقاتها - بالقاء قصائد شعرية ، وأداء بعض الرقصات ، وعزف الموسيقى فى الحانات الواقعة بمنطقة خليج سان فرانسيسكو .. خلال تلك الفترة كانت هذه المختارات الشعرية تتغير من حين إلى آخر ، بل تطورت إلى أشكال أخرى حين انتقلت الممثلات بمسرحيتهن إلى نيويورك إلى أن جاء "أوز سكوت" Os Scott - الذى كان مخرجًا للعرض الأول للمسرحية بنيويورك - واقترح تعديلات نهائية بهدف مسرحة العرض وجعله أكثر تماسكًا . شهد مسرح "هنرى ستريت ثيتر" Henry Street Theatre الليلة الافتتاحية للعرض الذى قُدم كورشة فنية ثم التقطه بعد

ذلك القائمون على "مهرجان شيكسبير بمدينة نيويورك" The New York Shakepeare Festival ونقلوه ليُقدم على مسرح الـ "بابليك ثيتر" the Public Theatre وأخيراً استقر العرض على مسرح الـ "بوث ثييتر" the Booth Theatre ببرودواى حيث لقى هناك صدى طيباً ، وأثنى عليه معظم النقاد بينما كان لـ "ستانلى كوفمان" Stanley Kauffmann رأى آخر :

"الإفراط فى الدراما كان طابع معظم أجزاء العرض ، كذلك بدا لى - مثل الكتابة - سطحيًا يشوبه تكلف ثقيل دلل عليه استعراض فى مهارة الأداء . أيضًا أطبق على الموضوع ضغط مبالغ فى مسرحيته ، ومبالغ فى شعره .. والموضوع يبدو كمسألة فرض السود والنساء على الضمير الأمريكى".

من الوهلة الأولى يبدو من تعليق "كوفمان" أنه يلمح إلى أن الموضوع تمت مسرحته على نحو مبالغ فيه ، وهى رؤية نقدية مشوشة قد تسبب خلطًا فى الأذهان ؛ فماذا يقصد "كوفمان" تحديداً بتعبير "مسرحة الموضوع على نحو مبالغ فيه " ؟ أيعنى أن هذا الموضوع قد عولج مسرحيًا بشكل زائد عن الحد ؟ بالتأكيد لايقصد ذلك ، والدليل قوله إنه تيمة تعمل على "فرض السود والنساء على الضمير الأمريكى". لكنى حين أعدت قراءة نقده بشكل أكثر دقة استجليت أنه يقصد بـ "المعالجة المسرحية والشعرية المبالغ فيها" أن يتهم الموضوع بخروجه عن الإطار المسرحى والشعرى ، وهو يؤكد أنه ليس موضوعًا مناسبًا للمعالجة على خشبة المسرح .. صدر هذا الرأى عن ناقد مسرحى بارز تُنشر كتاباته فى الـ "نيويورك تايمز" ، وللأسف هو رأى يلفت النظر إلى الصمت المطبق الذى يغلف هذا الموضوع وخاصة فى الدراما الأمريكية .

تبدأ المسرحية بسبع نساء سود يهرولن على خشبة المسرح ثم يتوقفن متخذات "أوضاعًا دالة على الأسى" . كل واحدة منهن ترتدى ثوبًا يختلف فى لونه عن ثوب الأخرى . تنادى السيدة ذات الثوب البنى على الأخرى ذات الثوب الأحمر التى لاتجيبها ، فتقوم الأولى بتلاوة العبارات الافتتاحية من المسرحية :

إحـــــــــــــــــــداكـــن / أى مـــنـــكـــن .

تتـــغنى بأغنيـــة فـــتـــاة ســـوداء
فـلتـــــــقـــــــدمنهـــــا ....
لتـتـغنى بما يروق لهـا وحـسـبـمـا تسـمح إمكاناتهـا

إذن فهى دعوة مباشرة وصريحة تطلقها مسرحية "للبنات السود" تحث من خلالها على منح النسـاء - اللواتى حُملن على الصمت - فـرصـة الكلام . وبإمكاننا كـقـراء أن نستشف عزلة النساء السود وعجزهن من خلال الجمل الافتتاحية التى تعبر عنهن من منطلق أصواتهن غير المسموعة : "أشعار غنائية / لا أصوات : وصولوهات تقاطع دائمًا : عروض لاتلقى من يشاهدها" . لقد ظلت الفتاه السوداء "محتجزة طويلاً بين جدران الصمت / إنها لا تعرف نبرة / صوتها ..... فلتتغنَّ بما يروق لها وحسبما تسمح إمكاناتها / فلتتغنَّ بترانيم أخلاقية".

تتطور هذه الكلمات المتناقضة عن الغناء والصمت فى متوالية من الصور المتصلة تكشف عنها المسرحية من خلال العبارات التى تتفوه بها الممثلات السبع . ويجدر بالذكر أن عنوان المسرحية نفسه لايخلو من هذا التوتر حيث نستشعر فيه التناقض بين اليأس المرتبط بالإقدام على الانتحار وبين الأمل الذى يُرمز له بقوس قزح ذى الألوان المشرقة . وبتطور أحداث المسرحية نلمس الصلة بين الصمت وكراهية الذات اللذين قد يفضيان إلى الانتحار وبين القهر الواقع على نساء السود من قِبل رجالهن وعزلة الزنوج عن المجتمع المدنى التكنولوچى .. يتجلى ذلك الربط بين العزلة والتكنولوچيا حين تصف إحدى المتحدثات حالها والأطباء يجرون لها عملية إجهاض : "لم أستطع اصطحاب صديقاتى ليرين ذلك ... فهذا يجرح مشاعرى : لم يأت أحد لأنى لم أُعلم أحداً ؛ فقد شعرت بالخجل حين انتفخت بطنى" . ضمّنت السيدة فى روايتها ألفاظًا من قبيل "أنابيب ومناضد .... وآلات معدنية تنخر فى رحمى ... وقضبان حديدية صلبة"، وجميعها تمثل تحول المجتمع التكنولوچى إلى مجتمع جدب .. وفى موضع آخر بالمسرحية تؤكد الكاتبة على نفس ذلك الربط بين البوار والخواء وبين المجتمع الأبوى الأبيض على لسان إحدى الممثلات :

مـالنا نتـصـرف ونتـعـامل بعـواطفنا وانفـعـالاتنا

لمَ لاتتـــقـــدم إلى الأمـــام ونصـــيـــر من البــيض ؟
فنجــعـل كل شىء جــافًــا ، مــجــرداً ، بلا إيقـــاع
ونحــجم عن الســعى وراء اللذة الحــســيــة المحــضــة .

وأخيراً تتخلى المتحدثة عن نبرة السخرية فى صوتها لتصم هذا التجريد بـ "الخواء".

بيد أن مجتمع البيض ليس هو عنصر القهر الوحيد ولا أكثرها مباشرة ، ويدلل على ذلك الرأى الصادر عن السيدة ذات الثوب الأزرق فى المسرحية التى تصف "هارلم" بالعالم الخانق الذى "أظل فيه دائمًا غريبة مهما كان الموقع الذى تطؤه قدماى" ، وتلقى قصيدة – هى "المغتصبون المستترون" – تؤكد فيها أن المغتصب قد يكون على صلة بضحيته : "إنهم أصدقاؤنا ، يعاملوننا والابتسامات اللطيفة تعلو وجوههم ، وقد يدعوننا لتناول العشاء". إذن إن أقدم هذا الصديق على ارتكاب فعلة الاغتصاب فلن تملك الضحية أن تتهمه بأى شىء : "لابد دائمًا وأن يكون المغتصب غريبًا عن ضحيته ، وهذا ما يقبله القانون ، لابد وأن يكون رجلاً لم تره ضحيته من قبل – رجلاً تحيط به شكوك واضحة". ومن ثم يستند المغتصب إلى هذا الاعتقاد ويعيث فساداً فبداخله شعور بالأمان النسبى ، ويقين بأن منطق المجتمع يؤكد : "إن كنت تعرفينه فمن المؤكد أنه كانت لديك الرغبة". فى ظل عزلة المجتمع الحضرى تفقد النساء خصوصية أجسادهن التى تصبح حلالاً ومشاعًا لـ "أصدقائهن" الذين يعلمون تمامًا أنهم بمأمن عن أن ينزل بهم أي عقاب .

لقد سلب المجتمع العنصرى نساء السود اعتدادهن وثقتهن بذواتهن بالحرص على تشويه مظهرهن ، لذا تشير العبارة الافتتاحية فى المسرحية إلى أن :الفتاة السوداء ... لا تعلم ... بجمالها الأخاذ" ، وفى "سيشيتا" Sechita نلمس تشويه المجتمع لمظهر النساء السوداوات ، ونستجلى ذلك من خلال باروديا توصف فيها مرآة "سيشيتا" :

فـــى المـــرآة المــكــســـــــــــــــــــــــورة
اعتادت تزيين وجهها / كانت تعمل على إمالة جبهتها إلى الخلف /
كانت تحرص على أن تبدو وجنتاها غائرتين / وأن تضخم ذقنها الجميل/
لكى تمنع شـفـتــهــا الســفلى المنتـفـخـة من أن تصل لعنقـهــا /

لقـد تعلمت سـيـشـيـتـا أن تسـمح بهـذا التـشـويه .

مرآة "سيشيتا" هى مرآة المجتمع الذى يشوه مظهر النساء السوداوات ويجعله قبيحًا حتى فى أعينهن : إنها بذلك تصير صورة من الإنسان النياندرتالى * العملاق حيث تصبح ذات جبهة بارزة ، وشفاه غليظة ، وبلا ذقن . ولاتخلو المسرحية من أمثلة سلب المجتمع لثقة هؤلاء النسوة فى أنفسهن ؛ ها هى السيدة ذات الثوب الأرجوانى تخشى أن يهجرها حبيبها بسبب شكلها ومظهرها :

هذا ما أملك /

قصائد ، وأفخاذ ضخمة ، وحلمات صغيرة ، وكثيراً من الحب /

هل تأخذ كا هذا منى هذى المرة ؟

توجز المسرحية صور هذا القهر فى نقطة الذروة المفعمة بالتشويق حين تحكى السيدة ذات الثوب الأحمر عن "ليلة مع بو ويلى براون" . "بو ويلى" Beau Willie واحد من العائدين من فيتنام ، يتوجه إلى مسقط رأسه ليكون بمنأى عن أعين رجال الشرطة وهناك يعيش طفلاه مع أمهما "كريستال" Crystal . كانت زيارة "بو ويلى" لعائلته محظورة تمامًا بعد إقدامه على ارتكاب سلسلة من أعمال العنف حيال زوجته وطفليه ، بيد أنه يذهب إلى حيث يقطنون ، وينجح بالترغيب والمداهنة فى خداع "كريستال" التى تسمح له - بناءً على طلبه - بحمل طفليه ، لكنه حين يتمكن منهما يخرج يديه اللتين تحملهما خارج النافذة التى ترتفع خمسة طوابق كاملة ويهدد بإلقائهما إن لم تمنحه وعداً بالزواج ، إلا أنه يترك الطفلين يسقطان قبل أن تتفوه أمهما بكلمة واحدة .

---

* إنسان قديم منسوب إلى وادى النياندرتال قرب دوسلدورف بألمانيا حيث وجدت بقايا هيكله العظمى ، اتسم بضخامة الجثة بشكل هائل ، وقد عاش ذلك الإنسان خلال إحدى حقب العصر البليستوسينى وقطن أجزاءً من أوروبا وغرب ووسط آسيا . (المترجم).

تقدم القصيدة هنا وصفًا لقبح الحياة التى عاشها "بو ويلى" فى مجتمع المدينة ، كما تصور الآثار السيئة التى خلفتها أهوال تجربة ڤيتنام فى نفسه ، ولا تغفل القصيدة أيضًا تجسيد الظروف البائسة التى تمر بها "كريستال" كأم فقيرة تعيش بلا زوج أو سند. ولكن تُرى ماهو الدافع الذى جعلها تعطى الطفلين لـ "ويلى" ؟ فى الواقع إنه جوعها وتوقها إلى الحب والقبول : "لقد أغراها / وقال لها كم هى جميلة وقوية .... لقد كان "بو ويلى" يقطر طيبة ورقة فاندفعت "كريستال" التى لاتعرف فى الحياة إلا أقل القليل وسمحت له بحمل (الطفل)". حقيقةٌ لايجب أن نحمل "بو ويلى" وحده مسئولية مصرع الأطفال ؛ حيث تشاركه المسئولية قوى القهر النابعة من الأبوية العنصرية المنحازة جنسيًا للرجل ، فـ "بو ويلى" ليس إلا مجرد رجل ضعيف يعجز عن أن يتغلب على تلك القوى المستشرية فى داخله .

إلا أن المسرحية ككل ترسم صورة سلبية للرجال السود ؛ فهم دائمًا العاشقون المحبطون ، الأصدقاء الفاشلون لهؤلاء النسوة . تقول السيدة ذات الثوب البرتقالى : "منذ ذلك الحين أدركت أن هناك من لايرانى سوى فتاة سوداء ، امرأة شريرة ، بغى ، أو مجرد فرس هرم يستحق الموت فوراً : كم حاولت ألا أكون كذلك ، حاولت ألا أستسلم لهذه المرارة : سعيت لأتجرع من كأس أخرى / وأن ألتقى بمن يحبنى . لكنى لم أعد أعرف .. لم أعد أعرف حيلاً جديدة :"فإنى حقًا سوداء ، حقًا داكنةالبشرة .. أوه ! كم تؤلمنى". لقد فشل الرجال فى حب هؤلاء النساء كما هن ، تمامًا مثلما فشل سائر المجتمع فى أن يفعل ، وقد كان ذلك هو السبب الذى أفضى إلى تقويض مثل هذه العلاقات وانهيارها . لقد تشرب أولئك الرجال اتجاهات وسلوكيات مجتمع البيض الأبوى . وفى هذا الصدد تشير "بيل هوكس" Bell Hooks فى كتابها "ألستُ امرأة؟" إلى ملاحظة مفادها :

> **"أن زعماء السود – سواء من الرجال أو النساء – لم تتملكهم أبداً الرغبة فى الاعتراف بالقهر الذكورى الأسود الممارس ضد نساء السود لأنهم ببساطة لايريدون الإقرار بحقيقة مؤداها أن العنصرية ليست هى قوة القهر الوحيدة فى حياتنا . إنهم حتى لايريدون توحيد الجهود بغية مناهضةالعنصرية للوصول من جراء ذلك إلى الاعتراف بأن الرجال**

السود هم ضحية العنصرية ، وأنهم فى الوقت ذاته يمارسون ألوانًا من القهر ضد نسائهن ، ومن ثم نادراً ما نجد اعترافًا من أى نوع بممارسات القهر الذكورى المتخللة للعلاقات بين نساء ورجال السود - اعترافًا بها كمشكلات جد خطيرة . وكم يبالغ أولئك الزعماء فى التأكيد على تأثير العنصرية على الرجل الأسود مما جعله يبدو دومًا فى صورة العاجز مسلوب الرجولة ، وإذا بهذه الصورة تسيطر تمامًا على الفكر الأمريكى ، وهو ما ولّد فى نفوس الجميع رفضًا باتًا للاعتراف بأن الآثار المدمرة التى خلفتها العنصرية فى نفوس رجال السود لم تمنعهم من ممارسات القهر الذكورية وفى نفس الوقت لم تبرر إقدامهم على ارتكاب تلك الممارسات".

بيد أن المسرحية تقدم صورة أخرى تناقض تمامًا كل صور القمع والقهر : صورة تربط بين جمال الطبيعة وجمال نساء السود أنفسهن وبين توجه روحى مؤمن بوحدة الوجود نابع من حب الذات ،الحب الأختى والتعبير التشاركى من خلال الغناء والرقص ، والمسرحية تتضمن قصائد تبين كيف تناهض النساء اللواتى أمامنا القهر الواقع عليهن وكيف يحتفظن باعتدادهن وثقتهن بذواتهن حيث يغنين ويرقصن : "سنظل نرقص حتى لا نموت" ، وتؤكد إحداهن : "ما من شيء سيؤلمنى أو يجرح مشاعرى / مادمت أستطيع أن أرقص هكذا".

ظل الغناء والرقص دومًا مرتبطين بالخرافة والدين . تصف السيدة ذات الثوب الأرجوانى كيف كانت حياتها قبل أن تقع فى الحب وتصبح مستضعفة أمام واحد من الرجال : "كنت أعيش فى أوهام الخرافات ، وكانت الموسيقى هي رجلى الأوحد ، كانت لدى قدرة هائلة على الرقص : الرقص خارج حدود الزمن" . أما "سيشيتا" فتعطى صورة عن فتاة تمتهن الرقص فى الحانات بماضيها فى "الصالات ذات الجذور الزنجية / الأناقة فى سانت لويس " ، بل ترجع أصول فن هذه الفتاة إلى إحدى إلاهات قدماء المصريين : "إلاهة الإبداع / الألفية الثانية" . "سيشيتا" أيضًا تعيش فى أوهام الخرافات ، وتستغل الرقص كتحدٍ لموقفها :

كان فتاها يسخر من أضواء الملاهى التى تصدر ألوانًا نحاسية /
هاهو القمر قد اكتمل واستدار / سيشيتا / إلاهة الحب / مصر
الألفية الثانية / إنها تمارس طقوسها / تستحضر
رجالاً
تـــــســـــتــــــحـــــــضـــــــر الروح .

ليس للروحية التى تملأ قلب "سيشيتا" أدنى علاقة بالمسيحية ، فها هى تشبّه نفسها بإلاهة مصرية ، وتتوق كامرأة حالمة إلى هجر "ناتشيز" * المغبرة التى يبدو أن بها "إلهًا (ذكرًا) يود أن يركل وجهها بقدمه . تؤمن "سيشيتا" بمعتقدات معينة أساسها تقديس القمر مثلما كان الأمر بالنسبة للديانات الأمُّوية ** القديمة ، وبذا فمعتقداتها مزيج من مذهب وحدة الوجود *** Pantheism ومذهب الأمُّوية matriarchy . إن الطقس الذى تمارسه هو "استحضار الرجال" : طقس يشى بوحدة ما قبل المسيحية بين الجنسية sexuality والروحية spirituality .. وتتضمن المسرحية قصيدة فى موضع لاحق تقدم وصفًا لـ "ورع كله خصب ونماء" ، وثمة مقولة تطرحها السيدة ذات الثوب الأصفر تؤكد فيها . "إن روحى ضاربة بجذورها فى القدم لدرجة يستحيل معها استيعاب الفصل بين الروح والجنس". ومن ثم فالروحية التى تتصاعد نغمتها فى المسرحية هى ديانة أمّوية تقوم على مذهب وحدة الوجود ، ولا تفصل بين الجسد والروح، وهو الفصل الذى ابتُدع بغية قهر النساء أو إدانة الجنسية .

تضع المؤلفة عنوانًا للجزء الأخير من المسرحية الذى تشارك فيه جميع ممثلات العرض ، وهو : "رفع الأيدى" - حركة ما تشى بطقس دينى مشترك دال على البركة

---

* ناتشيز Nachez ميناء على ساحل الميسيسبى يقع جنوب غرب ولاية ميسيسيبى. (المترجم).

** نسبة إلى الأموية matriarchy وهى حكم المرأة أو حكم الأم ، وهو مصطلح يستخدم فى النقد الحديث فى مقابل الأبوية Patriarchy . (المترجم) .

*** مذهب وحدة الوجود Pantheism هو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادى والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية . (المترجم).

والشفاء . تقول السيدة ذات الثوب الأرجواني إن رفع الأيدي هو بمثابة "إطلاق للورع والتقى اللذين بداخلي " ، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى الروحية النابعة من الاعتداد والثقة بالذات . تبدأ القصيدة بعبارات من قبيل : "كنت قد فقدت شيئًا ما" ، وتؤكد أنه كان شيئًا "طليقًا" لاتحكمه قيود ، "نقيًا" ، ليس كـ "تحرر الجسد" ، وليس شيئًا من قبيل "أماه / ضميني بقوة " ، وإنما حاجة تلح على الذهن والفكر ، هي "روح امرأة أخرى / كانت قد فقدت ما فقدته" .. وها هي الطبيعة توفر للنساء راحة وسكينة قد تكون في شجرة "تدعوني للاستلقاء على أغصانها : تلفني وهواء النسيم يتدافع من حولي : تجعلني قطرة ندى تتهادى فيلسعها هواء الفجر : فتأتي الشمس فتنهي وجودي وترسل أشعتها المضيئة هنا وهناك" . بعد ذلك تقول جميع الممثلات ويغنين هذه الكلمات : "لقد وجدت الله في نفسي : فأحببتها : أحببتها كثيراً" ، ثم "يدخلن معًا دائرة صغيرة مغلقة " وتُختتم المسرحية بكلمات السيدة ذات الثوب البني : "للبنات السود اللواتي فكرن في الانتحار / اللواتي يسرن إلى نهايتهن : قوس قزح" . إن جمال الطبيعة المتمثل في الشمس والأشجار وقوس قزح يبعث الراحة والطمأنينة في نفوس النساء ويمكّنهن من أن يحببن ذواتهن . إذن تقدم القصيدة والأغنية اللتان تختتم بهما المسرحية أسلوبًا تشاركيًا للعبادة نابعًا من الخبرة بالطبيعة المفارقة * transcendent ، وقبول الذات ، والحب الأختي .

وثمة حقيقة جلية تعترضنا ، وهي أن مفهوم الجماعة هو لب الموضوع المثار في المسرحية التي هي في الأساس قصائد مُجمَّعة من مؤلفات "شونجه" ، ومن ثم – وانطلاقًا من مفهوم الجماعة المشار إليه آنفًا – لا تقدم المسرحية بطلة للأحداث إلا إذا كانت هي "شونجه" نفسها . فبينما تصور بعض القصائد شخصيات محددة تحمل أسماءً بعينها نجد أن وصف هذه الشخصيات يُقدَّم عادةً بصيغة الغائب ، وهو أسلوب من شأنه أن يوحي للقارىء بأن الممثلة أقرب لأن تكون راوية من أن تكون صورة للشخصية ذاتها أما سائر القصائد فكثير منها منظوم بصيغة المتكلم ، ومن ثم تبدو

* المفارق transcendent بالمعنى الفلسفي هو كل ما هو مجاوز لحدود التجربة الإنسانية وكذلك كل ما هو مجاوز لحدود العالم المادي . (المترجم)

تعبيرات شخصية وعاطفية خاصة بـ "شونجه" التي - لكي تؤكد ذلك - تشير إلى نفسها بالاسم كما في "لقد سلب أحدهم كل ما أمتلكه" تقريبًا: "تلك هى أنا / نتوزاكى ممتلكاتها" / وذلك هو اسمى ". إذن في الوقت الذى تتضح فيه تهيئة الجمهور للتأمل فى كل قصيدة لمتابعة امرأة مختلفة تعيش ظروفًا بعينها نجد الجمهور مدعواً أيضًا للنظر إلى كل شخصية على حدة من زاوية كونها ملمحًا من ملامح شخصية "شونجه" .

ولأن كل ممثلة من الثمانى ممثلات تضطلع بتجسيد عدة شخصيات يتكشّف لنا حضور الشخصية الحقيقية لكل واحدة منهن على خشبة المسرح أكثر من الحضور الذى نستشعره من ممثلى الدراما الواقعية ؛ فالنساء هنا يفصحن عما يبدو أنه خبراتهن الفعلية كما يروين حكاياتهن كلٌ للأخرى وللجمهور أيضًا ، ومن ثم فهن ينمين أثناء العرض حسًا بمفهوم الجماعة النسوية . والمسرحية - كما هو جلى - خالية من الحبكة التقليدية ، ولذلك فالحس المتنامى بمفهوم هذه الجماعة يعد بمثابة القوة الدافعة التى تحقق تطور المسرحية .

فى بداية المسرحية تُسلط الكشافات الضوئية على الثمانى ممثلات ، وتقف كل واحدة منهن فى بقعة خاصة بها بمعزل عن الأخريات . حين تشرع إحداهن فى الحديث تكون الأخريات بمثابة جمهور لها ، وشيئًا فشيئًا يتورطن فى الفعل الدرامى حين يبدأن رواية حكاياتهن ، واللافت للنظر أنهن يرقصن معًا ، وأحيانًا يستفززن بعضهن البعض، ويتشاركن وجدانيًا ، ويسدين لبعضهن البعض النصائح ، وفى موضع ما بالمسرحية يتجهن إلى وصف أساليب الاعتذار المفضلة لدى أحبائهن حين يخطئون ويقدمون على فعل الخيانة :

السيدة ذات الثوب الأصفر : هاك ذلك ؛ الأسبوع الماضى دخل علىّ زوجى قائلا : "حبيبتى .. لا أعلَم كيف توصلّت هى إلى رقم تليفونك .. عذرًا".

السيدة ذات الثوب البنى : لا .. زوجى يبادر بقوله : "أوه تعلمين يا حبيبتى أننى كنت ثملاً فعذراً".

إنهن يتبادلن ويتشاركن الخبرات ، ومن ثم يتجلى الحس المتنامى بمفهوم الجماعة بينهن، وجماعتهن هنا تحمل الكثير من ملامح جماعات إذكاء الوعى النسائية التى برزت خلال حقبة السبعينيات ؛ فالممثلات الثمانية - كما كان الأمر بالنسبة لجماعات إذكاء الوعى - يتشاركن عمداً فى تجارب حيواتهن بغية فهم طبيعة القهر الواقع عليهن ولينمين بينهن شعوراً تشاركيًا بالأختية النسوية . هذا الوعى النسوى - حسبما ترى "چيردا ليرنر" - يتطور من خلال عدة مراحل :

(١) الوعى بالخطأ .

(٢) تنمية الشعور بالأختية .

(٣) تحديد النساء لأهدافهن وخططهن من أجل تغيير وضعهن ، وذلك بشكل مستقل لايشوبه أى تدخل .

(٤) إيجاد رؤية مستقبلية جديدة . (الأبوية، ص ٢٤٢)

تلك هى المراحل التى يبدو أن الممثلات فى مسرحية "للبنات السود" قد مررن بها إلى أن تُوجت فى القصيدة الختامية بطرح رؤية لمستقبل نسائى تشاركى.

تصف "أونرمور" مسرحية "للبنات السود" بأنها "مسرحية جوقية" بمعنى أنها "تطلعنا على عدد من النساء معًا : نساء ينشدن التكامل والاتحاد من خلال تجربة الجماعة" ، وهى نوع من المسرحيات يختلف كلية عن "مسرحية المرأة المستقلة" التى "تتفتت فيها شخصية البطلة إلى ذوات عديدة ، وتعبر كل ذات منها عن صورة مختلفة من صور المرأة التى تتناولها المسرحية" . ولكن يبدو أن "للبنات السود" تسلك المسارين فى نفس الوقت ؛ حيث تطلعنا على تجارب مختلفة لعدة نساء ، بيد أنها تلفت النظر إلى أوجه التشابه التى تجمعهن ، كما أنها لاتضم الشخصيات المكتوبة على الورق فقط بل تضم أيضًا الممثلات ومعهن المؤلفة نفسها حيث يعشن معًا تجربة "البنات السود" المهداة إليهن المسرحية .

تقتصر الجماعة المقدمة في المسرحية على النساء ؛ والنساء السوداوات فقط ، ولاتبدو هناك أية حواجز طبقية أو عرقية تفصل بين أفرادها . إحدى القصائد المتضمنة في المسرحية عبارة عن احتفاء بالموسيقى اللاتينية من جانب امرأة شابة تقول بصوت مفعم بالبهجة إن "والدى كان يعتقد أنه من بويرتوريكو وقد كنا كذلك إلا أننا مجرد زنوج عاديين ذوى جذور أسبانية ... وبهذه التوليفة السوداء الجديدة لم أكن دارية بما يقوله الآخرون إلا إذا كان الرقص دالاً على الجذور" .. تتنوع الطبقات الاجتماعية التى تنتمى إليها شخصيات المسرحية ما بين فتاة الطبقة الوسطى المتحذلقة كما فى "توسان" والأم غير المتزوجة المقيمة فى شقة بالطابق الخامس كما فى "بو ويلى" ، بيد أن الواقع الفعلى لايمكن أن يجمع معًا الكثير من هؤلاء النساء ؛ فالجماعة التى تشكلت خلال العرض ، والقائمة على الاشتراك فى تجارب القهر ذات الدوافع العرقية والذكورية، لاتوجد على المستوى الواقعى وإنما على المستوى الروحى . ولكن تبلغ المسرحية انفراجه مشرقة متفائلة بالتطلع إلى مستقبل تتمكن فيه النساء من تأكيد ذواتهن ، وهى الميزة الكفيلة ببث القوة فى نفوسهن لتغيير حال هذا المجتمع القاهر.

ننتقل لمسرحية "الإخوة" التى فازت بمنحة التأليف المسرحى من جمعية المؤسسات الصحفية (إن - إى - إيه) ، كما اختيرت من قِبل "جمعية اتصالات المسرح" Theatre Communiations Group كواحدةً من أبرز اثنتى عشرة مسرحية جيدة قُدمت فى موسم ١٩٨٢ . فى الواحد والثلاثين من مارس عام ١٩٨٢ شهد مسرح أميريكان بليس ثيتر American Place Theatre ليلة العرض الأولى لمسرحية: الأخوة" التى لاقت قبولاً جيداً من جانب النقاد وكانت ردود أفعالهم حيالها مشجعة بالفعل : "فرانك ريتش" Frank Rich من الـ "نيويورك تايمز" أثنى على مؤلفتها "كاثلين كولينز" Kathleen Collins ووصفها بـ "الكاتبة الواعدة المتمكنة من انفعالاتها سواء الرقيقة منها أو العنيفة" .. يجدر بالذكر أن "كولينز" قامت فى يوليو عام ١٩٨٢ بتنقيح مسرحيتها وحذفت منها الشخصيتين الذكريتين الوحيدتين اللتين كانتا فى النسخة السابقة .

من المعروف بالطبع أن معظم مسرحيات التيار المسرحى العام تدور حول حيوات

الرجال ، وعنوان المسرحية التى نحن بصددها - "الإخوة" - يعزز من توقعات الجمهور بأنها سوف تكون على نفس الوتيرة : رجل يمثل الشخصية المحورية التى تدور حولها الأحداث ، ولكن يالها من مفارقة ؛ فبالرغم من أن حيوات شخصيات المسرحية تدور حول الإخوة المشار إليهم فى العنوان إلا أن الرجال لايظهرون البتة على خشبة المسرح . تجرى أحداث مسرحية "الإخوة" فى "غرفة المعيشة بمنزل دانييل إدواردز Danielle Edwards حيث توجد مساحات متقاربة فى ذهن وذاكرة كل شخصية من الشخصيات" (ص. ٣٠) . إذن - كما يشى هذا الوصف - لاتتجاوز واقعية المسرحية حدود عنوانها ، بيد أن الشخصيات تنخرط فى مشاهد مناجاة الذات والفلاش خارجة بذلك عن البنية الواقعية ، وما من شىء يجمع بين الشخصيات - وجميعها نساء بالمناسبة - سوى صلاتها بالإخوة إدواردز . فـ "دانييل" Danielle هى زوجة "نيلسون إداواردز" Nelson Edwards ، و"كارولين" Caroline زوجة "لورنس إداواردز" Lawrence Edwards ، أما "ليلى" Lillie و"ليتيشا" Letitia فهما الزوجتان الأولى والثانية لـ "فرانكلين إداواردز" Franklin Edwards ، وبجانب الزوجات هناك "ماريتا" Marietta الشقيقة العانس للأخوة إداواردز ، و"روزى" Rosie وهى والدة "ليلى" ، وثمة شقيق رابع للأخوة إداواردز وهو "چيريمى" Jeremy الذى يقيم بـ "شيكاغو" مع زوجته "أورورا" Aurora ، ولايظهر مطلقًا على خشبة المسرح .

تُظهر المسرحية حفنة من النساء اللاتى لايقمن بأى فعل تقريبًا طيلة العرض ؛ فمنذ اللحظة الأولى التى نشهد فيها "ليلى" فى حالة ترقب حيث تنتظر تشخيص الطبيب للمرض الذى تمكن من "نيسلن" ، وحتى المشهد الأخير حيث نراها أيضًا فى انتظار بدء جنازته تظل هؤلاء النسوة فى حالة سكون . كل ما يفعلنه هو إصدار ردود أفعال حيال ما يقوم به الإخوة الذين - كما يوصفون فى مشاهد الفلاش باك - كانوا ، عندما تزوجوا ، شبابًا طموحين مجدين فى عملهم مسكونين بدافع الإنجاز فى عالم البيض . يتخذ كل واحد منهم مجالاً يحاول فيه أن ينجح ويتفوق : يستغل "نيلسون" جهده فى دنيا الرياضة ، ويجد "فرانكلين" فى الدين والتربية مطمحه ، أما "لورنس" فيتجه إلى مجال الأعمال إلا "چيريمى" الذى عُرف بتلعثمه في الكلام . آثر "چيريمى" أن ينأى

بنفسه عن هذا الصراع الهادف إلى "إيجاد موقع وسط صفوة السود" ، ورحل بعيداً بعد أن عثر على مهنة فى أحد المجازر ، تاركًا سائر أفراد العائلة مستغرقين فى الصراع المحموم من أجل بلوغ الطبقات العليا فى المجتمع الأمريكى .

يرفع الستار عن المشهد الأول من المسرحية ؛ تقف "ليلى" بمفردها على خشبة المسرح: "امرأة فاتنة فى حوالى الثلاثين من عمرها ، جميلة حتى بمقاييس فتنة الأنثى المتعارف عليها بين البيض" (ص ٣٠١) . الزمان : الأول من فبراير عام ١٩٤٨ ، تعلن نشرة الأخبار التى يبثها المذياع عن نبأ اغتيال "غاندى" Gandhi . تهبط "العجوز المتصابية" "ماريبتا" من الطابق العلوى حيث غرفة النوم الخاصة بـ "نيلسون" (وهى الغرفة التى يشار إليها دومًا بوصف الغرفة العلوية) ، وتخبر "ليلى" برفض "نيلسون" مغادرة الفراش رغم أن مرضه لايتعدى مجرد أزمة ربوية بسيطة . وكان "نيلسون" – وهو عداء أوليمبى – قد قرر أن "حياة الزنوج حياة عقيمة خاوية" ، لذا يظل طيلة عشرين عامًا من حياته طريح الفراش دومًا ؛ يعتمد وكأنه طفل غر على زوجته وعلى نساء الأسرة الأخريات .

تمر هنيهة وتظهر "دانييل" – زوجة "نيلسون" – هابطة لتوها من الغرفة العلوية ، وهى امرأة "فى السابعة والعشرين من العمر ، فاتنة أيضًا لكن تعوزها رقة وكياسة "ليلى" (ص ٣٠٣) . تخبر "دانييل" كلاً من "ليلى" و"ماريبتا" بأن "فرانكلين" – زوج "ليلى" – يقوم بالصلاة مع "نيلسون" وتتهكم على الأخير محاكية إياه فى طريقة أدائه للصلوات . يروق لـ "ليلى" تلك الملاحظة الساخرة الظريفة ، ولكن تُصدم "ماريبتا" وتبدو على وجهها أمارات الاستنكار . تدافع "ليلى" – التى تنظم الشعر الهزلى – عن محاكاة "دانييل" الكاريكاتورية لـ "نيلسون" وتقول : "ذلك يا ماريبتا هو ما يطلقون عليه الجواز الشعرى ؛ أى صياغة الحقيقة فى إطار شعرى حر بعيد عن القواعد التقليدية" (ص ٣٠٥) . وبأسلوب الفلاش باك تستعيد "ماريبتا" ذكرياتها عن سماعها بـ "ليلى" لأول مرة من "فرانكلين" ، وكيف أبدت قلقها من رد فعل "ليلى" إن رأتها ، فقد ظنت أنها لن تروق لـ "ليلى" . "يبدو أنها فتاة رقيقة راقية ، وأنا لست بهذه المواصفات ، فهى بالتأكيد لم تشب بين أربعة صبية طالما شدونى ودفعونى

ومزقوني بينهم ... حتى تملكني شعور بأني شيء خشن كالذكر الفظ ... إذن فمن أكون على أية حال ... ألستُ ظلكم أيها الصبية - ظلكم الذى لن يراه أحدٌ البتة؟"(ص ٣١١).

تغادر "دانييل" خشبة المسرح متجهة إلى الطابق العلوى ، ولاتلبث أن تعود لتُعلم السيدتين الأخريين برفض "نيلسون" مغادرة الفراش حتى من أجل الذهاب إلى الحمّام ، وتردف وتقول إنه تنامى إلى أسماعها ثمة سؤال وجهه "فرانكلين" إلى "نيلسون" وهو "ماعسانا إذن أن نفعل إن لزم جميع أبناء جنسنا الفراش؟" تنتابها هى و"ليلى" نوبة من الضحك الهيستيرى فقد قفزت إلى ذهنيهما فكرة "جيوش السود طريحة الفراش التى ستخلع على "نيلسون" لقب ملك الفراغ ، وتغير "دانييل" من نبرة صوتها متظاهرة بالجدية وتضيف : "وسأكون أنا ملكة نونيات السرير (تغمز لا إراديًا) -ياله من منصب يصعب التهيؤ له (ويبدو عليها الخوف فجأة) "ليلى" ! حقًا قد أضل سبيلى فأنا لم أخلق لكل هذه العظمة" (ص٣١٣) . يسدل الستار على أحداث الفصل وصوت "ماريتا" يعلو بالصراخ من الطابق العلوى فـ "نيلسون" يحاول أن يخنق نفسه بالوسادة.

يرفع الستار عن أول مشاهد الفصل الثانى ويجىء صوت "دانييل" من أعلى حيث تتحدث إلى "نيلسون" الذى لايزال ملازمًا الفراش : "لاأطالبك سوى بأن تنهض وأن تذهب إلى عملك . فلنستمتع سويًا باحتساء الشراب وإنجاب الأطفال وبعد ذلك مُت كما تريد" (ص ٣١٥) . لاتجد ردًا منه فيتطور حديثها إليه ويصير مناجاة للذات تلتجىء إليها وهى تهبط على درجات السُلّم :

أشعر وكأنى سقطت فى بحور الكآبة ، زجاجة جين ورجل أسود أحمق . (يدفعها ذلك للضحك رغمًا عنها) سوداء أو غير سوداء فأنا لم أخلق لليأس . إنى أنحدر من جنس نساء ذوات بشرة داكنة علمتنى أن أحافظ على أناقتى وأن أصمت دومًا وأن أرضى بلون بشرتى ، علمتنى أن أنتظر عروض الزواج من رجال سود مصطفين على بابى ... لم يكن مقصدى أن تكون حياتى بهذا الشكل ! وهكذا أنت دائمًا لاتنهى كلامك

سوى بردود لا تؤدى إلا إلى أسفل سافلين!" (ص ٣١٦)

ثمة مكالمة هاتفية تكشف عن الاستعداد لإقامة حفل عشاء عائلى تذهب "دانييل" إلى الغرفة العلوية لتتولى العناية بـ "تيلسون" ، وتدلف "كارولين" : "امرأة في منتصف الثلاثينيات ، تبدو فى قمة البهاء والأناقة وهى ترتدى معطفًا من الفرو شديد الروعة"(ص ٣١٦) . وبأسلوب الفلاش باك تستعيد أول لقاء جمعها بزوجها "لورنس" وهو رجل أعمال وخبير فى عقد الصفقات : "فى إحدى ليالى الصيف الحارة أقف فى الشرفة آملة فى نسمة باردة ... أرفض الهبوط من الشرفة حتى لا أندس وسط الجمع فيتصبب عرقى . أبدو جميلة ... وفجأة يدلف "لورنس" إلى الشرفة" (ص ٣١٩) . أما "ماريبتا" فتسترجع ميل إخوتها إلى رفض جميع من تقدموا للزواج منها ، وتتذكر حديثها إلى "فرانكلين" وتقول : "طالما سخرت من أى رجل كان يجرؤ على الاقتراب من بابى ... (تقلده) (إنه ليس جديراً بك يا عزيزتى "ماريبتا" ، ليس ذلك الأسود الأحمق الأعجف) (يتملكهما الضحك) ... من هذا ؟ هل سيكون من صفوة السود ؟"(ص ٣٢٠) . ونجحت "كارولين" فى العثور على زوج "أرفع قدراً وأعلى من الجمع ، أما "ماريبتا" فلم تفلح فى ذلك ، واضطرت أن تقبع هكذا بلا زواج .

تنتقل الأحداث إلي منزل "روزى" حيث ترقد ابنتها "ليلى" إثر وعكة صحية ألمت بها . تتوق "ليلى" إلى التماثل للشفاء حتى تعود إلى منزلها وإلى زوجها "فرانكلين" الذى يعمل حانوتيًا : "آه لو كنت الآن بالمنزل لأتلقى المكالمات الهاتفية من أجل عزيزى فرانكى لأخبره من توفى ... فمن عائد جنازة واحدة سنتمكن من دفع فواتيرنا ، ومن تناول العشاء خارج المنزل ، ومن قضاء ليلة هنيئة فى المدينة . كم نحن أغنياء عزيزى فرانكى ، انظر .. انظر إلى كل تلك المباهج التى يسبغها علينا الموت!" (ص ٣٢٢) .. وفلاش باك مرة أخرى تستعيد من خلاله "ليلي" كيف كان طموح "فرانكلين" أن يمتهن التدريس . كانت تقول له: "تأكد أنك ستصير معلمًا عظيمًا ؛ فأنت دائمًا متحمس ، مستقيم ، وحاسم فى مواجهة الخطأ" (ص ٣٢٣) ، بيد أن "فرانكلين" يظل كما هو - حانوتيًا ، ساهراً فى ضوء القمر كحارس ليلى .. يُختتم الفصل بانتكاسة غير متوقعة فى صحتها تنتهى بوفاتها . أحد الأيام كانت "ليلى" تتأمل فى حال "دانييل" فوجهت

إليها ثمة عبارات وهى تصرخ :

لاتدع كبرياءهم يتمكن منك ويهزمك ؛ فهو داء عضال . جميعهم دائمًا فى غاية الغضب لدرجة أنهم عاجزون عن التنفس ... (وبلهجة مفاجئة ملؤها التحدى) إننى لن أحيا حياة كريمة فى ظل هذا الخنق الدائم والأجساد الميتة والأحلام المجهضة ! فلتنظرى إلى زوجى فرانكى ؛ دائمًا مشغول الذهن بأحوال السود السيئة وبالظلم الواقع عليهم .

وكانت آخر كلماتها وهى على فراش الموت : "أماه .. لسوف تتفتح الزهور ، بيد أنها فجأة ستندفع ساعية من أجل الحرية!" (ص ٣٢٦) .

نصل إلى المشهد الثانى القصير من الفصل الثانى وتصل "كارولين" لكى تتولى العناية بـ "نيلسون" أثناء غياب الأسرة جميعها لحضور جنازة "ليلى" .. فلاش باك آخر تستعيد من خلاله "كارولين" حديثها ذات يوم إلى زوجها :

وكأنه كان ضروريًا أن تولدوا بيضًا جميعكم ، ذلكم ما أضعتم أعماركم فيه : مجرد محاولات للانسلاخ من جلودكم ... (يسعدها هذا بينما يتسبب ذلك فى بث الخجل فى نفس لورنس فتقلده) : (فلتنصتى إلى المربية التى تحصل على خمسة سنتات مقابل التربية ، وها هى تجرب أفكاراً جديدة ....) (تعود إلى شخصيتها بعد محاكاة زوجها) فلتكف عن هذا الهراء ! هذا كل ما حصلت عليه بعد الالتحاق بكل تلك المدارس!" (ص ٣٣١) .

وتكشف عن انتظارها لحادث سعيد ، وتؤكد أنها تأمل لطفلها أن "يتنفس شيئًا ما جديداً بيننا .. تفاجأ "كارولين" بصوت مكتوم صادر عن نقر "نيلسون" على الأرض طالبًا المساعدة ، ومن ثم يقطع عليها استغراقها فى أحلام اليقظة فتهرع إلى الغرفة العلوية وهى تقول : "ماخطبك ... ماخطبكم جميعًا ! أتظنوننا عمالاً فى أحد المسارح يقضون حياتهم يكدحون ويتحرقون ألمًا !" (ص ٣٢٢) .. يسدل الستار على أحداث هذا الفصل وهى تلقى بهذه التساؤلات .

تجرى أحداث الفصل الثالث فى يوم الخامس من ابريل عام ١٩٦٨ - اليوم الذى شهد جنازة "نيلسون" وفى نفس الوقت هو اليوم التالى لحادث اغتيال "مارتن لوثر كينج" *. تعود "ليتيشا" - زوجة "فرانكلين" الثانية - إلى ذكريات زواجها الذى لم يكن عن حب وتقول : "لم أرحل ... وأعتقد أن أعظم ما حققته هو أننى لم أرحل"(ص٣٤٠) . أما "دانييل" ، التي صارت الآن أرملة ، فتسرف فى الشراب . وتصل "كارولين" بدون "لورنس" ، وتؤكد أن "قدمه لم تطأ المنزل طيلة الليل ، بل هو يغيب لليال عديدة ... وستكون نفس القصة التي تحوى نفس التبرير ... صفقة مفاجئة لبيع إحدى الضياع ، وإجراءات قانونية تستغرق الليل كله . (تهز رأسها مستنكرة) (ص ٣٤٣-٣٤٤) . تبدى "كارولين" خوفها من أن يكون موت ابنتهما "لورا" هو السبب الذى يبعده دومًا عن المنزل .

فلاش باك أخير تكشف فيه "دانييل" عن أن سبب وفاة زوجها هو جريمة قتل ، وليس . كما هو مفترض - أزمة ربوية شديدة ، وتستعيد نحيبه المستمر وتساؤلاته المرة : "لم (أيها البيض) تعتبروننا دائمًا أغبياء أو مختلفين أو كائنات غير آدمية ، وأخيراً تفقد صوابها :

> **كفى ، كف عن التصرف كطفل ! سيكون لزامًا علىّ أن أهجر الكون كله إن لم تكف عن هذه الأفعال ! (يتحول كلامها إلى عنف حقيقى ينعكس على أفعالها) كفى ، أقول لك، وإلا سأقتلك بيدى ، كفى وإلا سأطبق على أنفاسك بهذه الوسادة حتى تختنق .... (وتفعلها فعلاً وتضغط بقوة ، وبقوة أكبر حتى يوقف الموت دموعه أما دموعها فتبدأ فى الانهمار) (ص٣٤٦) .**

وتختتم المسرحية بعثور "ماريتا" على قصيدة من الشعر الهزلى كتبتها "ليلى" قبل عشرين عامًا ووضعتها تحت وسادة "نيلسون" :

---

* مارتن لوثركينج (١٩٢٩-١٩٦٨) : قس معمدانى أمريكى ، وزعيم أسود وراع للحقوق المدنية ، حصل على جائزة نوبل للسلام عام ١٩٦٤ . (المترجم).

مـــــــــــات غـــــــــــانـدى

هـذا مـــــــــــا قـلـتـــــــــــه

لكنهـــا التــفت وحـــدقت فـــقط:

وذلك "نيلســـون" - لازال فى فـــراشـــه

هـذا مـــــــــــا قـــــــالتـــــــــه .

لكنى ضـــحكت وحـــملقت فـــقط

مـــــــــــات غـــــــــــانـدى

قـلـتـــــهـــــا ثـانيـــــــة

وأجابت هى : وماذا يعنى ذلك بالنسبة لى

فـ "نيلســـون" لازال فى فـــراشـــه

قـــــالتـــــهـــــا ثـانيـــــــة

كل مـــا يفـــعله الرجـــال الســـودهو أن

يمـــــــــوتـــــــــوا. (ص٣٤٦).

مثل مسرحية "للبنات السود" تسلط مسرحية "الإخوة" الأضواء على مجموعة من النساء السوداوات اللواتي - وكما قالت "كارولين" - مثل عمال خشبة المسرح الذين يكدحون ويتحرقون ألمًا". ونساء المسرحية هنا - مثلما هو جليّ - أكثر رقيًا فى منزلتهن الاجتماعية من نساء المسرحية التى قدمتها "نتوزاكى شونجه" ، بيد أنهن رغم ذلك يعشن حياة هامشية ، متواريات فى ظل أزواجهن ، وهن هنا لا يطالبن بحقهن فى شغل مكانة اجتماعية أعلى كنساء "للبنات السود" ، لكنهن - وبقلم الكاتبة "كاثلين

كولينز" - يكشفن عن أفكارهن الخفية دون أدنى رغبة في أن يتشاركن مع بعضهن فى تلك الأفكار . وبالرغم من علاقات الدم أو النسب التى تربطهن لانجدهن أبداً ينمين حس الجماعة فيما بينهن ، بل لايتجاوزن البتة ما يتعلق بظروفهن وأحوالهن بحيث ينتقلن إلى جوهر حياتهن الحقيقى ، إنهن - بدلاً من أن يفعلن ذلك - يقضين حياتهن فى انتظار دائم مكرسات أوقاتهن لرعاية أزواجهن .

فى كتابها "النقد النسوى الأسود" Black Feminist Criticism تلفت "باربراكريستيان" Barbara Christian النظر إلى أن مفهوم الطبقة الاجتماعية Class

> **عامل رئيسى ومؤثر يستند إليه المعيار المجتمعى الذى من المفترض أن تكون عليه المرأة . فكما همش السود فى أمريكا وتم تصنيفهم فى مرتبة دنيا بسبب لونهم وعرقهم هُمشت النساء أيضًا ودُفع بهن إلى أدنى الدرجات بالنظر إليهن كطائفة منفصلة، وكان سبب ذلك جنسهن . ولكن داخل هذه الطائفة ذاتها تمت صياغة معيار جديد خاص بالمرأة يقوم أيضًا على التصنيف الطبقى . (ص ٧٢)**

تصف "كريستيان" هذه المرأة الأمريكية النموذجية بأنها امرأة جميلة ، فاتحة البشرة، تعيش حياة ملؤها العفة فهى زوجة وأم ، وتؤكد أيضًا أنها ربة منزل لا تعمل خارج البيت ، وكل ما عليها أن تهيىء جواً من الراحة والسكينة لزوجها الذكى المكافح الذى ينشد النجاح ويسعى إليه . أما النساء السوداوات - حسبما ترى "كريستيان"- فمختلفات تمامًا ؛ حيث تفرض الظروف عليهن عادة أن يعملن لكسب أقواتهن وأقوات أسرهن ، وغالبًا لايصلن إلى معيار الجمال المتفق عليه من قبل البيض ، ومن ثم فقد حرمن كنساء من فرصة المنافسة فى مجال العمل . "إنهن لايستطعن الوصول إلى معيار الأنوثة - هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهن بيولوجيًا نساء بالفعل تسرى عليهن كافة القيود المجتمعية المرتبطة بهذه الكينونة" (ص ٧٢) .

كانت زوجات الإخوة إدواردز فاتحات البشرة وجميلات ، ومن ثم اعتقدن أن

بإمكانهن تجنب الوقوع فى هذا المأزق المزدوج (الذى أشارت إليه "كريستيان") ؛ فتزوجن رجالاً سوداً طموحين ناجحين يستطيعون أن يوفروا لهن حياة ناعمة ملؤها الرفاهية فى حين يقبعن هن فى سلبية ، وتوقعن بالتالى أن يبلغن ذلك المعيار الذى تحدثت عنه "باربرا كريستيان" ، ولكن تأتى الرياح بما لاتشتهى السفن فقد هزمت العنصرية فى النهاية الإخوة الموهوبين الطموحين ، ولم تكتف بهم ، بل هزمت من خلالهم الزوجات أيضًا ؛ فها هو "نيلسون" يستسلم بشكل درامى مرير بعد أن أجهض السن والربو مستقبله الأوليمبى فى العدو ، وهذا "فرانكلين" الذى ظل كما هو حانوتياً ولم يستطع الانتهاء من دراسته الجامعية ، أما صفقات "لورنس" فى دنيا المال والأعمال فدائمًا توصف بالغموض ، وبعضها مجرد روايات مختلقة يخفى بها علاقاته الجنسية عن زوجته .

إذن لقد فشل الرجال فى تحقيق النجاح ، ومن ثم فشل نساؤهن أيضًا لأنهن من البداية حددن هويتهن من خلال ارتباطهن بأزواجهن .. فى آخر مشاهد مناجاة الذات الخاصة بـ "دانييل" تستعيد سؤال "نيلسون" الذى وجهه لها ذات يوم وعبر فيه عن دهشته من صبرها على البقاء معه طيلة هذه المدة ، ونجدها تجيب :

> **لأننى كنت فى غاية الكسل والخمول ؛ فقد خلتنى سأرتقى بنفسى ... ولكن بدلاً من ذلك قبعت هنا بجانبك ... وتركت الزمن يعود بى إلى الوراء ... وتركت أساك وألمك ينخران فى عظامى كما البرودة القارصة ، وبعد ذلك عشتُ فى ظلك كما تفعل أي امرأة ... وبعدئذ فكرت وأدركت أنى قبعت هكذا لسنوات ... واعتدت أن أغض الطرف عن كل المبررات الواهية التى تسوقها . (ص ٣٤٥)**

كم تشعر "دانييل" بالمرارة ؛ فقد توقعت أنها - بالزواج من "نيلسون" - سوف تعيش حياة الترف والدعة التى طالما حلمت بها ، بيد أن ذلك لم يتحقق . فمنذ المشهد الافتتاحى من المسرحية ونحن نستشعر رأى "نيلسون" التقريرى بأن طموحاتهم قد تحطمت على صخور العنصرية ، ومن ثم صارت "حياة السود خاوية" (ص ٣٠٢) ، وشيئًا فشيئًا ينتقل هذا اليقين إلى جميع أفراد عائلة إدواردز حتى يتمكن منهم خلال

فترة العشرين عامًا التى تجرى خلالها أحداث المسرحية ، ويؤدى بهم ذلك - للأسف - إلى إدمان الكحوليات ، وإلى الخيانة ، بل وإلى القتل فى النهاية .

تخيم على الشخصيات ثمة عزلة خانقة ، لذا فمعظم المسرحية عبارة عن مشاهد مناجاة للذات وفلاش باك تُقدم كمونولوجات ، وإن كانت هناك حوارات بين النساء فمعظمها مجرد أحاديث قصيرة غير ذات معنى . وكما فى مواضع أخرى بالمسرحية يمثل "نيلسون" أكثر أشكال الصمت تطرفًا ومغالاة حتى إنه يصل فى النهاية إلى قرار بعدم الحديث نهائيًا، لذا فهو يلجأ إلى النقر بأصابعه على الأرض حين يرغب فى لفت الانتباه إليه ثم يدون ملاحظات إذا ما كان يرغب فى شىء ، وبشكل رمزى يقدم على محاولة الانتحار بالضغط على وجهه بالوسادة وكأنه يريد إسكات نفسه تمامًا ، كذلك هو يعانى من مرض الربو ، وقصر النفس هو أول أعراض هذا المرض ، وأخيراً يقضى نحبه خنقًا بيدىّ زوجته .

فى ظل هذه العزلة وهذا التنافس مع أناس آخرين من السود كان رد الفعل الوحيد الصادر من عائلة إدواردز حيال العنصرية هو بذل الجهد من أجل النجاح حتى يصبح أفرادها هم "صفوة الصفوة بين جموع السود" .. وكان الهدف من الاشارة إلى كل من "غاندى" و"مارتن لوثر كينج" هو تذكير الجمهور بأنه لا زالت هناك ردود فعل تشاركية، ولكن يبدو أن الشخصيات قد تبرأت تمامًا من الجهود الجمعية . وبينما يؤدى "فرانكلين" الصلوات مع "نيلسون" ، وبينما تنطوى الإشارة إلى "الغرفة العلوية" على مقارنة واضحة فيها الكثير من أوجه التشابه بين "نيلسون" و"يسوع المسيح" واللذين استُشهدا بأيدى أفراد من جماعتيهما إلا أنه يبدو على أفراد الأسرة أنهم ليسوا من الذين تعرف أقدامهم طريق الكنيسة ؛ فلم تشر المسرحية إلى مجىء أى من القساوسة أو أعضاء الكنيسة ليكون بمثابة العون والسند فى أوقات المرض أو الموت .

وللعائلة نشاط سياسى إلا أن أفرادها يتجنبون دومًا الاندماج أو الانخراط فى الجماعات العرقية ، وتتوقع "ليتيشا" أن يكلف "فرانكلين" بالقاء كلمة بمناسبة وفاة "كينج" بصفته عضواً فى الجمعية التشريعية للولاية :

أظنه سيقول شيئًا ذا قيمة رغم أنه سيكون فى غاية التأثر ... (تتحدث

مـثل فـرانكلين) "بما أنني ... (وتمر بوقت عـصـيب وهي تحـاول نطق الكلمـة) ... الأسود الوحيد فسيتتظرون منى أن ألقى كلمة ... كنت دائمًـا المتـحـدث الرسـمي المعـبـر عن مـعـاناة السـود" . (تتنهـد) كم يمقت هذه الأحـاديث العنصـرية التى فـرضـتـهـا عليـه السياسة.(ص ٣٣٥)

أما رد فعل "ماربيتا" حيال نبأ وفاة "كينج" فكان : "ربما كان نيلسون على حق حين اتخذ قراراً بالرقاد الدائم" (ص ٣٣٥) ؛ فمن وجهة نظر أفراد الأسرة فقد فقدت جميع إنجازات "غـاندى" و"كـينج" تأثيرها وتعطل مـردودها بوفـاتهـمـا . واللافت للنظر أن المسرحيـة تنتـهى فى الفترة التى كانت تتصاعد خلالها الموجة الثانية من حركة تحرير المرأة فى الولايات المتحدة وتكتسب دفعة قوية ، ولكن رغم ذلك لاتلمح الشخصيات إطلاقًا بأى شىء له علاقة بهذه الحركة .

كذلك لاتميل هؤلاء النسـا ء إلى أن يتحدن ويتشاركن ليكون الجميع بمثابة العون والسند لأية واحدة تعترضها ثمة عقبة أو أزمة بالرغم من صلة القرابة التى تجمعهن والتطابق فى ظروفهن ؛ فكلهن كنموذج الزوجة الأبوية الذى أشارت إليه "كريستيان" ؛ حيث يدنَّ بالولاء التام لأزواجهن بينما ينظرن إلى بعضهن البعض بشك وريبة . إذن فمحكومٌ على مثل هذه الشخصيات بالعزلة التامة طالما لا تجمعها تشاركية هدفها دعم أى ذى حاجة إلى العون ، وللأسف فهو اتجاه فيـه الكثير من أسلوب الحياة فى سجن الموت حيث لافرار أو هروب .

تزخر مسرحية "الإخوة" بصور الموت فى مواضع عدة ؛ فالأحداث محددة بموت كل من "غـاندى" و"مارتن لوثر كينج" ، أمـا "فرانكلين" فيـعمل حانوتيًا ويقيم هو وزوجته وأطفاله فى مستودع للجثث ، "چيريمى" يعمل فى مجزر ، "ليلى" و"نيلسون" يقضيان نحبـهـما ، ولايرد ذكر ابنة "كارولين" سوى فى موضـوعين أولهما كمولود متوقع ، وثانيهما حين تموت ، أما آخر كلمات المسرحية فمأخوذه عن قصيدة كانت قد نظمتها المرحومة "ليلى" وأهدتها إلى المرحوم "نيلسون" : "كل ما يفعله الرجال السود هو أن يموتوا".

إن مسرحيتى "الإخوة" و"للبنات السود" ما هما إلا وجهان لعملة واحدة : مجموعة نساء سوداوات يعشن فى عزلة خانقة فرضتها الأبوية ، ومجموعة أخرى من نساء سوداوات أيضًا يناضلن للتغلب على القهر الأبوى من خلال تشكيل جماعة نسائية . ورغم أن مسرحية "الإخوة" كانت قد أُلفت بعد "للبنات السود" إلا أنها تصور مرحلة تاريخية مبكرة عن المرحلة التى تجرى فيها أحداث المسرحية التى كتبتها "شونجه" ؛ فأحداث "للبنات السود" تدور فى فترة من فترات التاريخ المعاصر ، بل تنجح المسرحية فى أن توحى للجمهور بتحول الممثلات إلي تجمع أو اتحاد نسائى تكون خلال نفس الفترة التى يُقدم خلالها العرض ، وهى بذلك تطرح رؤية متفائلة ، أو بالأحرى رؤية طوباوية للمستقبل .

تشترك المسرحيتان في تقديم صور من خيبة الأمل المرتبطة بعلاقات الحب مع الجنس الآخر إلا أنهما لا يفتحان باب احتمالات اللجوء إلى علاقات سحاقية . فالنساء في مسرحية "الإخوة" كن يحلمن بحياة مثالية فى رومانسيتها كالحياة التى تعيشها الزوجات المدللات القابعات فى سلبية واللاتى حققن ذلك بالزواج من رجال ناجحين ، ولكن للأسف أجهض المجتمع العنصرى هذا الحلم .. ولننظر مثلاً إلى الانفراجة النهائية اللارومانسية والتى تتحقق بقتل "نيلسون" على يد زوجته التى ضاقت ذرعًا به بعد أن خاب أملها ، وهى بالتأكيد ليست انفراجه كوميدية ، بيد أنه يعوزها فى نفس الوقت ذلك الأثر التطهيرى الذى تحققه التراچيديا ، ومن ثم فهى مسرحية ذات نهاية مفتوحة.

ورغم تناقض المسرحيتين فى الموضوع والأسلوب إلا أنهما تدعمان بعضهما البعض فى المحتوى والتيمة ؛ فـ "الإخوة" تبرز تجربة الموت أثناء الحياة والتى فرضها على الشخصيات استسلامها التام للعزلة العنصرية والطبقية التى خلقتها الأبوية ، أما "للبنات السود" فتطرح - كما يوحى عنوانها - إمكانية التغلب على تجربة كراهية الذات المفضية إلي الانتحار من خلال الاندماج فى جماعة نسائية يُرمز لها فى المسرحية بقوس قزح الذى طالما كان رمزاً للأمل منذ القدم .

٤

* الخروج

* تصبحين على خير يا أماه

منذ بضع سنوات لاحظت "هايده جوتنر- أبيندروث" Heide Gottner Abendroth أن "علم الجمال فى المجتمعات الأبوية يمكن تصنيفه إلى نوعين من الفن: فن شكلى ، خاص بالصفوة ، وهو مؤثر على المستوى الاجتماعى ، وفن جماهيرى ، منتشر ، بيد أنه على المستوى الاجتماعى منبوذ ومزدرى" . استمرت "أبيندروث" فى مناقشة طرحها هذا وأشارت إلى أن الفن النسوى يتجاوز هذا التصنيف ولايلقى له بالاً بغية تحقيق هدفه فى "إعادة الفن إلى دوره الجماهيرى الأصلى" (ص ٥٦٣) ، وأود هنا أن أقول إن الدراما النسوية قد بدأت بالفعل فى التعامل مع الفن من هذا المنطلق ، وأود أيضًا أن أشير إلى أن جميع الكاتبات المسرحيات اللائى ناقشت أعمالهن بين دفتى هذا الكتاب قد حققن نجاحات على المستويين النقدى والجماهيرى ، كما يمكن اعتبارهن جميعًا نسائيات التوجه ، ومن هذه المجموعة تبرز "مارشا نورمان" Marsha Norman كأكثر كاتبات الدراما النسوية نجاحًا فى الولايات المتحدة حاليًا .

كانت أولى مسرحيات "نورمان" هى "الخروج" Getting Out التى قدمت عام ١٩٧٧ على خشبة مسرح الممثلين "أكتورز ثييتر" Actors Theatre بـ لويڤيل * ضمن فعاليات مهرجان كتاب المسرح الأمريكين الجدد Festival of New American Playwrights وحينئذ لاقت المسرحية صدى طيبًا حيث اعتُبرت أفضل المسرحيات المشاركة فى المهرجان **(إيدر Eder) ، وبعد ذلك مباشرة قدمت بنيويورك على مسرح ثييتر دوليس" Theatre de lys ، وكذلك منتدى مارك تيبر Mark Taper Forum ، ثم حصلت على وسام چون جاسنر John Gassner Medallion ، وعلى جائزة نيوزداى أو بينها يمر أوورد Newsday Oppenheimer Award ، وعلى جائزة الإشادة من نقاد المسرح الأمريكيين كأحسن المسرحيات الجديدة المقدمة على المسارح الإقليمية . أما "تصبحين على خير يا أماه" Night, Mother ، وهى مسرحية "مارشا نورمان" الثانية ، فقد قُدمت لأول

* لويڤيل Louisville ميناء بشمال ولاية كنتاكى ، يقع على نهر أوهايو (المترجم) .

** أكد ذلك الناقد "ريتشارد إيدر" Richard Eder فى مقاله المنشور بجريدة نيويورك تايمز فى السادس عشر من نوڤمبر عام ١٩٧٧ .

مرة على مسرح الرصيد الفنى الأمريكى The American Repertory Theater فى كيمبريدج بولاية ماساتشوسيتس عام ١٩٨٢ ، ثم افتُتحت ليال عرضها ببروداواى عام ١٩٨٣ لموسم ممتد . وقد حصلت هذه المسرحية على جائزة سوزان سميت بلاكبيرن Susan Smith Blackburn Prize ، وعلى جائزة بوليتزر * للدراما عام ١٩٨٣ Pulitzer Prize for Drama ، كما تحولت إلى فيلم سينمائى . إذن لاتقبل كل هذه النجاحات التى حققتها "مارشا نورمان" على المستويين النقدى والجماهيرى – حتى فى بداية مشوارها فى الكتابة للمسرح – أى جدل أو نقاش؛ فمسرحياتها تتناول موضوعات جد صعبة ، كما تمتلك القدرة على طرح متطور يعكس بجلاء السيكولوچية الأنثوية والأخلاقيات النسوية .

فى مسرحية "الخروج" تناضل امرأة شابة تدعى "آرلين" Arlene ، خرجت لتوها من السجن ، من أجل إرساء دعائم جديدة لها و- كما تأمل - لولدها "فى الخارج" ، وتساعدها فى هذا النضال جارتها "روبى" Ruby التى تسكن فى الطابق العلوى .. وفى "تصبحين على خير يا أماه" تتخذ "چيسى" Jessie – وهى امرأة مطلقة عاطلة تعيش مع أمها – قراراً بالانتحار ، وعبر مجرى أحداث المسرحية تحاول "چيسى" أن تفسر لأمها أسباب اتخاذها هذا القرار ، كما تحاول أن تجعلها فى حل من أية "مسئولية حيال حياتها ذاتها أو حيال قرارها بالانتحار . إذن تكشف المسرحيتان عن امرأتين تقرران تحطيم جدران الصمت الذى فُرض عليهما من قبل المجتمع الأبوى وذلك بغية تحقيق الاستقلال فى إطار الارتباط بالآخرين وهو ما تكافح من أجله النساء .

و"النساء" – كما تقول "چون بيكر ميلر" Jean Baker Miller – "ينشدن شيئًا أكثر كمالاً وشمولاً من الاستقلال – وهو المفهوم المرتبط أكثر بالرجال -، فهن يطالبن بقدرة أكبر – وليست أقل – على الالتزام بالعلاقات مع الآخرين مع المضى فى تنمية

---

* إحدى الجوائز السنوية التى تمنح للمتميزين فى مجال الصحافة والأدب والموسيقى... إلخ ، وتشرف عليها جامعة كولومبيا . ابتدع هذه الجائزة "چوزيف بوليتزر" Joseph Pulitzer (١٨٤٧-١٩١١) وهو صحفى وناشر أمريكى من أصل مجرى. (المترجم).

الذات فى الوقت نفسه" (ص٩٥) ، وتؤكد "ميلر" أن مصطلحى "الاستقلال" بل و"الأنا" لايصلحان تمامًا فى سياق توصيف السيكولوچية الأنثوية ؛ فالنساء يؤمنَّ بأن سبب وجودهن هو الاضطلاع بتحقيق رغبات الآخرين . *

وتُرجع "نانسى تشودورو" تجذر هذا المفهوم المرتبط بوجود المرأة إلى أن النساء جميعًا هن أول المعنيين بتربية وتنشئة الأطفال ، ولكن بعد أن يشب عود الصبية يعلنون انفصالهم عمن يقمن مقام مؤسسة التنشئة الأولى وهن أمهاتهم اللواتى هى بالطبع من الجنس الآخر ، بينما تستمر الفتيات فى الشعور بالارتباط القوى بأمهاتهن ثم بأسرهن فبمجتمعهن ، وفى هذا الصدد تشير "كارول جيليجان" إلى الصراع الذى ينشأ بين رغبة المرأة فى رعاية الآخرين وحاجتها إلى أن تساعد نفسها . وحين تلوح انفراجة لهذا الصراع من خلال تفهم حقيقة أن حاجات الذات وحاجات الآخرين هى فى الأساس متداخلة ومرتبطة ببعضها تكون النتيجة هى ما تسميه "جيليجان" "خلق الرعاية" . فى كل من "الخروج" و"تصبحين على خير يا أماه" تناضل البطلتان من أجل تحقيق الاستقلال فى إطار الارتباط بالآخرين ؛ حيث تريدان إبراز هويتيهما الكاملتين ولكن مع الاحتفاظ بارتباطهما بالآخرين ؛ وقد تقلص هؤلاء الآخرون فى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" إلى الآخر الهام الوحيد بالنسبة للابنة ، وهى الأم – أم "چيسى" ، أما فى "الخروج" تواجه "أرلين" جماعة من الآخرين ، وتواجه فى نفس الوقت ذاتها الماضية ومن ثم فهى مطالبة بإصدار الاستجابة المناسبة لكل منهما .

ديكور مسرحية "الخروج" المعبر عن موقع الأحداث عبارة عن "شقة متواضعة مكوَّنة من غرفة واحدة تقع فى أحد الأحياء المتهدمة بوسط مدينة لويڤيل بولاية كنتاكى" ، وهى شقة كانت "آرلين" قد "ورثتها" عن شقيقتها ، وحسبما تصف الإرشادات المسرحية ثمة ممر أعلى الشقة ، وهناك زنزانة تصلها بالشقة درجات سُلم ... ينبغى

---

* وقد كان ذلك هو رأى "كارول جيليجان" أيضًا فى كتابها الذى يحمل عنوان "بصوت مختلف : النظرية النفسية وتنمية المرأة" الصادر عام ١٩٨٢ والذى تؤكد فيه أن للمرأة رؤية خاصة فيما يتعلق بمنطق الحياة العملية حيث تؤمن بدورها فى المشاركة والرعاية والارتباط بالأفراد الآخرين ، بدلاً من الحياد المجرد abstract impartiality . (المترجم) .

" أن تبدو الشقة كالسجن" (ص ٥) . تجسد ممثلتان شخصية البطلة : الأولى هى "آرلين" التى تقيم بالشقة فى الوقت الحاضر ، والأخرى "آرلى" Arlie وهى ذات"آرلين" منذ أن كانت فتاة عنيفة منحرفة وحتى فترة عقوبة السجن الأخيرة" ، و"آرلى" تتجول أحيانًا فى الشقة دون أن تراها الشخصيات الأخرى ، بيد أنها تقيم أساسًا فى الممر وفى الزنزانة حيث الماضى .

تظهر "آرلى" أولاً لتروى قصة مفزعة نوعًا ما عن أحد أطفال الجيران الذى يلقى بضفادعه فى نهر الشارع لتدهسها السيارات المسرعة ، ثم تصل "آرلين" بصحبة "بينى" Bennie وهو حارس متقاعد من حراس السجن طالما أُعجب بأساليبها المتهورة والمغامرة خلال قضائها فترة الحبس الانفرادى ، و"بينى" هذا هو الذى اقتادها إلى شقتها الجديدة . يتركها "بينى" لإحضار العشاء ، وخلال فترة غيابه يجىء اثنان لزيارة "آرلين" ، أولهما والدتها سائقة التاكسى الفظة التى تكشف عن سبب زيارتها وهو تنظيف الشقة ، لكنها تحذر ابنتها من زيارتها مستقبلاً مؤكدة أنها لن ترغبها أبداً فى منزلها . أما الزائر الثانى فهو "كارل" Carl قوادها السابق الذى يجىء وكله أمل أن ينجح فى إقناعها بالعودة إلى مهنة البغاء . هذا الانشغال من جانب "آرلين" بزائريها ينقطع دومًا بذكريات ماضية تجسدها "آرلى" بالاشتراك مع مجموعة من حراس السجن، والمعلمين ، والأصدقاء الذين يطلعوننا على فترتى طفولتها ومراهقتها فى المدارس والإصلاحيات والسجون .

وبينما تتجاذب "آرلين" وأمها أطراف الحديث وتنظفان الشقة ، تكشف "آرلى" فى فلاش باك عما حدث في السابق من والدها الذى حاول يومًا أن يتحرش بها جنسيًا ،. وبينما يصف "كارل" يسر حياة البغاء والدعارة تسترجع "آرلى" قولها له : "إنك ترسلنى دائمًا إلى عجائز متصابين شبقين .... ما أكاد أراهم حتى يسيل لعابهم علىّ... إنهم يشدون وثاقى إلى الفراش ! ... إن العمل معك قد يقضى علىّ (ص٣٣). يرحل "كارل " بمجرد عودة "بينى" وتقول :آرلين" إن "كارل هو والد "چوبى" Joey – الطفل الذى أدركت أنها حامل فيه خلال فترة السجن ، والذى يتنقل الآن بين دور الرعاية .. وخلال الوقت الذى يتناول فيه "بينى" و"آرلى" العشاء تجلس "آرلى" فى

السجن وهى تهدهد وسادتها معبرة عن حبها العميق لطفلها الذى لاتعرفه . بعد العشاء يحاول "بينى" مراودة "آرلين" عن نفسها فتصده لكنه يدفعها بقوة إلى الفراش، وتحاول فى البداية مقاومته كما كانت تفعل "آرلى" لكنها توقفه فى النهاية حين تسبه بقولها إنه ذئب بشرى مغتصب ، ويتراجع "بينى" بعد أن ألجمته الصدمة بينما يسدل الستار على الفصل الأول .

يُرفع الستار وتبدأ أحداث الفصل الثانى : "آرلين" تغط فى نوم عميق ، بينما تمثل "آرلى" فترة الحبس الانفرادى التى لم تنته إلا بسياسة حراس السجن شديدى القسوة وبتعاطف قس السجن . تستيقظ "آرلين" وتبدأ فى إعداد قائمة باحتياجاتها من البقالة فى الوقت الذى تطرق فيه "روبى" الباب .. تدلف "روبى" وتصارح "آرلين" بأنها أيضًا سجينة سابقة ، وتعرض عليها ألا تتردد فى استخدام الهاتف الخاص بها إن أرادت ، كما تؤكد إمكانية توفير وظيفة لها فى المقهى الذى تعمل به فتبدأ "آرلين" فى الإحساس بالريبة حيالها ، وتكشف المؤلفة فوراً عن سبب هواجس "آرلين" فى فلاش باك تحاول فيه "آرلى" صد محاولات رفيقاتها فى السجن اللواتى يدعونها لممارسة الجنس . تتركها "روبى" ، ويطالعنا فلاش باك آخر يُظهر علاقة "بينى" بـ "آرلى" أثناء فترة سجنها ، والتى كان يشوبها شىء من الود رغم الإطار الأبوى السلطوى المحيط بالعلاقة ، ويمر الوقت خلال هذا الفلاش باك حتى تعود "آرلين" حاملة كيس بقالة ، يسقط الكيس فتنهار على الأرض لتمر بها لحظة يأس .. يعود "كارل" ثانية ، والآن مرتكزات محاولات إقناعه لها للعمل معه من جديد هى مرتكزات اقتصادية بحتة : "قد تستطيعين العمل بالطهو أو تنظيف المنازل ، أو بأى شىء ذى عائد جيد ، لكنك لن تشرى أبداً وأنت تجثين هكذا على ركبتيك . فلتنهضى ولتجيئى معى وستحصلين على المال ، وإلا فلتبقىْ هنا ولن تنالى شيئًا البتة" (ص ٥٦) . لكن تعتزم "آرلين" أن تعيش حياة ملؤها العفة والصلاح وأن تطالب بحضانة طفلها "چويى" ، وحينئذ يطير صواب "كارل" فتأتى "روبى" على صراخه مما يدفعه للرحيل تاركًا رقم هاتف المكان الذى يمكن أن تجده "آرلين" فيه .

الآن تعترف "آرلين" لـ "روبى" بطريقة فرارها من جحيم الحبس الانفرادى ثم من

السجن فيما بعد . تروى كيف تقربت من قس السجن الذى أطلق عليها اسم "آرلين" وغرس في نفسها يقينًا بأن "آرلي هي ذاتي البغيضة التي طالما دأبت على جرحي وإيلامي وأن الله سوف يُعمل مشيئته لإبعادها" (ص ٦١).. ولكن فجأة وبشكل غير متوقع يُنقل القس من السجن الذى تقضى فيه "آرلين" فترة عقوبتها مما يتسبب فى انهيارها عصبيًا وانفعاليًا ليجدوها فيما بعد بزنزانتها وهى تطعن نفسها بشوكة طعنات شديدة ومتكررة وتقول : "لقد ماتت آرلي جزاء بما فعلته بى ، نعم لقد ماتت آرلي وتلك مشيئة الرب" (ص ٦١) . تعود "آرلين" إلى وعيها فى المستشفى ، وتعتقد - إثر العلاج الناجح الذى تلقته - أنها قد نجحت فى "قتل" ذاتها الجانحة المنحرفة ، وتسترسل فى روايتها وتقول إنها أصلحت من شأنها وعدلت سلوكها ، وتعلمت الحباك بالصنارة ، كما أصبحت أفضل مديرة منزل بين جميع رفيقات مهجعها. لكنها الآن للأسف محاطة ثانية بأناس يدعونها "آرلي" ، وثمة مواقف تضيق عليها الخناق لتُخرج من القمقم سلوكها العنيف القديم الذى كانت قد كبحته بل تخلصت منه، ويقودها ذلك إلى الانهيار فتبكى قائلة : "آرلي!" ، وهنا تفسر الإرشادات المسرحية أنها "تأسى لذاتها الضائعة" (ص٦٢) . تهدىء "روبى" من روعها وهى تقول : "لازلت تستطيعين الاحتفاظ بمشاعر حيال من ذهبوا" ، ثم تهدهدها "وكأنها طفلة".

لم يغب "بيني" طويلاً فسرعان ما يعود محملاً بالاعتذارات والتبريرات ، بل وبالنباتات إسهامًا منه فى تزيين الشقة ، ثم يرحل تاركًا رقم هاتفه مع "آرلين". بعد أن يذهب تفكر "آرلين" مليًا فى رقمى الهاتف اللذين صارا الآن بحوزتها : رقم "بيني" ورقم "كارل" ، وأخيراً تمزق رقم "كارل" وتدعو "روبى" للعب الورق - لعبة الـ Old Maids* بالذات التى لاتعرف سواها . تُختتم المسرحية بمونولوج آخر على لسان "آرلي" وفيه تستعيد ذكرى يوم حبستها شقيقتها فى خازنة ملابس ليكون رد فعلها

* ضرب من ألعاب الورق يشبه لعبة "الشايب" عندنا فى مصر يسحب اللاعبون الورق من بعضهم البعض ويتخلصون من كل زوج متشابه ، ويخسر فى النهاية اللاعب الذى تظل معه الورقة التى تحمل صورة الملكة . (المترجم) .

هو التبول فى حذاء أمها – ثمة فعل تضحك منه الآن "آرلى" و"آرلين" معًا . تتحدثان معًا وتتذكران رد فعل الأم : "آرلى" ، ماذا تفعلين بالداخل ؟" وهنا يتضح بجلاء استعادة "آرلين" لمشاعر الحب حيال "آرلى" ذاتها الماضية الضائعة .

كانت "آرلين" قد شرعت – منذ بداية المسرحية – فى التحول من الصمت إلى الكلام.. لم تكن "آرلين" ، التى دأب والدها على إسكاتها والتى كانت تحبسها شقيقتها فى خزانة الملابس ، قادرة على التعبير عن غضبها إلا بشكل مادى ؛ فقد كانت تنزل عقابًا خطيراً على ذاتها .. نجدها تقول لـ "بينى" بصوت ملىء بالمرارة بعد أن توقف عن محاولة اغتصابه لها : "لستُ بـ "آرلى" ؛ فـ "آرلى" كانت ستقتلك لو فعلت بها ذلك" . الآن تتعلم "آرلين" استخدام لسانها للكلام ولم تعد تلجأ للعنف ؛ لذا كان الكلام هو دفاعها لصد محاولات "بينى" ، وكان الكلام هو أساس علاقتها بـ "روبى" ، وأخيراً أثبت الكلام أختية "روبى" واستعدادها لأن تكون عونًا وسنداً ، وفى النهاية كان الكلام هو سبيل "آرلين" إلى التوحد ثانية مع "آرلى" وإلى أن تتحدثا معًا كشخص واحد كامل – شخص تملؤه السعادة والحماسة وعبث الحياة .

"چيسى" فى "تصبحين على خير يا أماه" كـ "آرلين" – امرأة أسكتها المجتمع ، لاتستطيع العثور على عمل ، حتى زوجها لم تجده وترتبط به إلا بحيل ومكائد دبرتها أمها ، وهى بلا جمال أو موهبة أو شعبية بين مَن يحيطون بها .. لكنها ليست كـ "آرلين" فى أنها كانت متجاهَلة من قبل المجتمع الأبوى أكثر من كونها مقهورة ، حتى أنها تبدو فى صورة من تشغل الجانب الخفى من الحياة ؛ فنادراً ما تغادر المنزل ، وتحرص على تجنب أخيها "دوسون" Dawson وأسرته . أقرب إنسان إليها هى أمها ، بيد أن ما يبدو هو أنها تعيش على مستوى سطحى للغاية حتى معها ، نجدها يومًا تقول لأمها : "للأسف ليس لديك أية فكرة ممكنة عن مشاعرى" فترد الأم : "حسن ! وكيف يتسنى لى ذلك؟ إنك دائمًا بعيدة ومنزوية" (ص ٥٥).

وفى المساء تقرر "چيسى" وضع حد للصمت الذى استمر معها طيلة حياتها من أجل أن تتقرب أكثر من أمها وتواسيها فى نكبتها التى ستنجم عن انتحار "چيسى" الذى تُختتم به المسرحية .. وديكور "تصبحين على خير يا أماه" عبارة عن غرفة معيشة

متصلة بالمطبخ ، وردهة تتوسط منزل الأم ، وهو "منزل حديث البناء نسبيًا يقع على فرع من طريق ريفى" . يستطيع مَن فى الردهة أن يرى باب غرفة النوم الذى يُعد بمثابة أهم نقطة فى الديكور برمتــه ... وهو باب عــادى جــداً يُفـتح ليـؤدى إلى عــدم مطلق"(ص٣).

تبدأ أحداث المسرحية بانهماك الأم فى البحث عن أية كعكة بطعم الفاكهة فى المطبخ – ثمة فعل الغرض الدرامى منه إشاعة جو الحياة الأسرية العادية المخيم على أى بيت وهو ما تحرص عليه المؤلفة طوال المسرحية . "چيسى" أيضًا مشغولة بالبحث فى جميع أرجاء المنزل عن مناشف بحر وألواح مطاطية ، وعن بندقية الأب ، وحين تكشف دون قصد عن غرضها من استخدام هذه البندقية تبدى الأم فى البداية ملامح عدم التصديق ، لكن تتحول سائر المسرحية فيما بعد إلى محاولات من جانب الأم لإثناء ابنتها عن قرارها بالانتحار تقابلها جهود تبذلها "چيسى" لتفسر الأسباب التى دفعتها إلى ذلك ، ولتقنع أمها بمقدرتها على إدارة المنزل بدونها ، كما تحاول التخفيف من وطأة هذا الأمر على الأم مع التأكيد على إعفائها من أدنى مسئولية حيال موت ابنتها.

كانت "نورمان" قد قالت إنها صاغت بقلمها هذه المسرحية بحيث جعلتها فى شكل مقطوعة موسيقية تضم سلسلة من الأجزاء الصاعدة والهابطة ، بيد أنها لم تسهب فى وصف هذه الأجزاء بالتفصيل ، ولعلها قد لاتقبل تأويلى لمسرحيتها الذى أورده عبر السطور التالية ، لكن من الممكن – بالتأكيد – أن يستجلى المرء نمط صياغة أجزاء المسرحية صعوداً وهبوطًا وخاصة فى الحوارات والاحتكاكات المتبادلة بين الأم وابنتها التى يبدأ أولها بكشف "چيسى" عن نواياها ، بعدها تطلب من أمها أن تتقبل قرارها وخطتها ، وأن تقضى معها المساء فى الحديث والثرثرة ، كما كان رجاؤها ألا تطلب أمها العون من أخيها "دوسون" – وحين تغادر "چيسى" الغرفة تفكر الأم مليًا فى استدعاء الأخ لكن سرعان ما تطرد من ذهنها هذه الفكرة ، وهنا ينتهى الجزء الأول ذو النمط الصاعد الهابط . ثمة موضع ثان يتجلى حين تحاول الأم إيجاد سبب قوى دفع "چيسى" لاتخاذ قرارها بالانتحار بحيث تتمكن من دحض رأى ابنتها . يقينًا هناك عوامل أدت إلى هذا القرار المأساوى أهمها داء الصرع الذى تعانى منه "چيسى" ،

وطلاقها ، وولدها الحدث الجانح "ريكى" Ricky ، ولكن القرار بالنسبة لها أبسط من كل هذه الظروف ، بل ولايدعو لمثل هذا الإشفاق على الذات ؛ فهى تشبّه حياتها برحلة بالحافلة :

جوها حار خانق وطريقها موعرة كثيرة المطبات ، بل ومزدحمة ومزعجة للغاية لدرجة تدفعك إلى اتخاذ قرار بالتوقف عن الاستمرار فيها ، لكن هل السبب الوحيد للاستمرار هو أنه مازالت هناك خمسون محطة على وجهتك ؟ حسن ، فبإمكانى عدم الاستمرار إن أردت لأنى حتى لو ظللت مستقلة الحافلة لمدة خمسين سنه أخرى ونزلت حينئذ فستكون محطتى هى نفس المكان الذى انتويت النزول فيه منذ زمن. (ص٣٣)

تأمل "چيسى" أن يتسع صدر أمها لقبول قرارها ، وتتمنى أيضًا أن تسمح لها بأن "أسألكِ عن أمور أود معرفتها بينما تصنعين لى كوبًا من الشيكولاتة الساخنة – الأسلوبَ القديم" (ص ٣٦) . مرة أخرى توافق الأم وينتهى جزء ثان استشعرنا فيه نمط الصعود والهبوط بتوجه الأم لصنع الشيكولاتة الساخنة .

وفى الجزء الثالث تحاول "چيسى" اكتشاف ثمة أمور طالما كانت تلح على ذهنها : لمَ لم تعد "أجنيس" Agnes صديقة أمها تزورها فى المنزل ؟ وهل كانت أمها تحب أباها ؟ ويكون الحديث عن "أجنيس" التى تروعها يدا "چيسى" الباردتان ، ونعلم أن أمها لم تكن تحب أباها ، وتعترف الأم بمشاهد الغيرة التى انتابتها بسبب التقارب بين "چيسى" وأبيها . وفى المقابل تود الأم معرفة السبب الذى دفع "سيسيل" Cecil – زوج "چيسى" إلى هجرها ، فتسرح "چيسى" بفكرها وتُرجع ذلك إلى سقوطها ذات يوم من أيام زواجهما المبكرة من على ظهر حصان حينما كان يعلمها زوجها ركوب الخيل ، وللأسف لم تستطع الاستمرار فى التعلم .. بعد ذلك تؤكد "چيسى" – أثناء محاولة ربط كيس القمامة – أن "كارل" لم يكن ليصطحبها معه حين رحل عن المدينة والسبب كما قيل لها : "إنك لاتعبئين القمامة فى أكياس قبل ذهابك إلى أى مكان"(ص ٦١) ، وهنا ينتهى هذا الجزء .

ثمة اعتقاد كان قد سيطر على ذهن "چيسى" ومفاده أنها أصيبت بالصرع إثر

سقوطها من على ظهر الحصان ، ولكن تفاجئها الأم بأنها تعانى من هذا الداء منذ الطفولة ، بل وتعتقد أنه انتقل إليها من أبيها . تبدى "چيسى" استياءها من أمها لإخفائها هذه الحقيقة منذ زمن ، بيد أنها تستطرد فتقول إن الصرع لم يكن أبداً السبب الذى دفعها لاتخاذ قرار بالانتحار ؛ فهو الآن تحت السيطرة بالحرص على تناول الأدوية.. فى الجزء الرابع تحاول الأم أن تكتشف كيف كانت مسئولة بطريقة أو بأخرى عن فشل حياة ابنتها : "لعلنى لم أكن أطعمك بالأسلوب الصحيح ، أو لعلك أصبت بحمى لم أكتشفها فى حينها ، ولعله عقاب نزل بى ... من المؤكد أنى فعلت شيئًا تسبب فى ذلك" (ص ٧١) . تصر "چيسى" على براءة أمها من أية فعلة تسببت فى قرار الانتحار ، وحينئذ لاتجد الأم سوى التوسل : "چيسى ! لا تتركينى" (ص ٧٢) . تذهب "چيسى" لإحضار صندوق ملىء بالهدايا كانت قد أعدته لأمها لكى توزع ما فيه على الناس ، وبذا يُختتم الجزء الرابع .

وفى الجزء الأخير من المسرحية تزيد الأم من توسلاتها لـ "چيسى" راجية إياها أن تعيش "بضع سنوات أخرى فقط" (ص ٧٤) لكى تبقى بصحبتها ، وتؤكد الأم قيمة الحياة اليومية ، والفرصة التى ستتحسن حياة "چيسى" من خلالها ، وتسترسل أمها فى الحديث شاعرة بالانتشاء إثر تقاربهما غير المسبوق : " نستطيع أن نقضى ليالى أخرى فى الحديث والثرثرة كما فعلنا الليلة ... سأهتم بكِ أكثر . سأخبرك بالحقيقة حين تسألينني عن أي شيء ، وسأسمح لك أن تقولي رأيك وَقتما تشائين"، ولكن، تجيب "چيسى" : "لا يا أماه ، تلك هى الطريقَة التى سأعبر بها عن رأيى ، تلك هى الطريقة التى سأعبر بها عما يدور برأسي، وسأقول لا لـ "دوسون" ولـ "لوريتا" ولـ "الصينى الأحمر" وللصرع ولـ"ريكى" ولـ "سيسيل" ولكِ يا أماه ، بل ولنفسى أيضًا وللأمل سأقول لا !" بشكل مفعم بالتناقض تؤكد "چيسَى" على استقلالها بحياتها من خلال قرارها برسم نهاية لهذه الحياة. (ص ٧٥).

تطرح "چيسى" على أمها عدة اقتراحات خاصة بالجنازة ، وتحثها على الاتصال بـ "دوسون" بمجرد موتها ، وعلى غسل إناء إعداد الشيكولاتة حتى يصل "دوسون"، ولاتنسى "چيسى" أن تطلعها على الهدايا التى أعدتها . لمرة أخيرة تحاول الأم منعها

بالقوة عن ارتكاب فعلتها ولكن هيهات حيث تندفع "چيسى" إلى غرفتها وهى تقول : "تصبحين على خير يا أماه" . على باب الغرفة تقف الأم وهى تبكى ، وفجأة تسمع صوت إطلاق الرصاص فتقول : "چيسى .. چيسى ابنتى ... سامحينى . طالما اعتقدت أنك ملكى"(ص ٨٩).. وبعد ذلك تذهب للاتصال بـ "دوسون" وبيدها إناء إعداد الشيكولاتة .

تُقدِّم النساء فى مسرحيتى "تصبحين على خير يا أماه" و "الخروج" من خلال ديكورات منزلية داخلية لتوحى بما يطلق عليه ثقافة النساء المادية . إن تدبير المنزل وإدارته ليس بالنشاط المقدس تمامًا كما تصف "رابوتسى" ، بيد أنه رغم ذلك ذو مغزى عميق بالنسبة لنساء مسرحيتى "نورمان" . لقد صارت الشقة الجديدة بالنسبة لـ "آرلين" أول مكان تستطيع أن تنسب لنفسها ملكيته ، كذلك تتضمن الإشارات إلى الشغل الحركى على خشبة المسرح محاولات تقوم بها "آرلين" لإقامة منزل خاص بها فعلاً حيث ترتب حاجياتها ، وتنظف ، وتتسوق . يتضح بجلاء أيضًا أن الأمور المنزلية قد أصبحت محور علاقاتها بالشخصيات الأخرى ؛ فنجد أمها تعرج عليها لتساعدها فى تنظيف الشقة ، كما نكتشف كيف تدور حواراتهما المثمرة حول شغل المنزل وتدبيره . ولايقتصر ذلك على الأم فقط بل يعترضنا "بينى" أيضًا وهو يستحث "آرلين" على أن تتخذ قراراً بخصوص ترتيب الشقة وتنظيمها ، ويذهب ليبتاع لها نباتات لإخفاء قضبان النوافذ . وفى المقابل هناك "كارل" الذى يقتحم باب الشقة فيحطمه ، ويأكل طعام "آرلين" ، ويلقى بما اشترته من بقالة على الأرض . وأخيراً تسدى إليها "روبى" نصيحة بسيطة تدلها من خلالها على كيفية إتباع أسلوب حياة ملؤها الاستقلال والاعتماد على الذات وخاصة حين تتزايد الضغوط :

> **روبى : قد يداهمك المرض هكذا ... فلتبقى بالمنزل وترسلى من يجلب لك البيتزا ولتشاهدى التلفاز للاستمتاع بنجمك المفضل چونى كارسن... أو يمكنك أن تستقلى الحافلة لتذهبى إلى شارع بريستون بغية لعب البولينج . آرلين (وغضبها يتزايد) : ما هذا الذى سأفعله؟.... أى نوع من الحياة ذلك الذى تخبريننى عنه ؟ روبى : إنه الانطلاق .**

هنا تعرف "روبى" الحرية بأنها الفرصة فى أن تحدد بنفسها الوجهة التى تريد الذهاب إليها والطعام الذى تود أن تأكله ؛ ففى جميع أجزاء المسرحية يرمز اتجاه "آرلين" المتغير إزاء حياة المنزل وما يرتبط بها ، خاصة الطعام ، إلى سعيها نحو تحقيق ذاتية مستقلة ؛ إذ عندما كانت "آرلى" طفلة كان الطعام صورة من صور التحكم الأبوى المرتبط بالعنف والجنس فتتذكر الأم وتقول : "لقد كنت دائمًا نحيفة ، كان من المفترض أن أضربك كما كان يقول أبوك حتى تأكلى "(ص ١٩) ، لذا تُتبع "آرلى" كلام الأم بكشف حقيقة ما للجمهور - وليس للأم - وهى حقيقة تحرش والدها بها جنسيًا وضربه لها ، كما تكشف عن حرص حراس السجن على تقديم الطعام لها لأسباب جنسية واضحة : "لقد أحضروا لنا مرآة من النوع ذى الوجهين ووضعوها فى الغرفة المخصصة للاستحمام .... وكانوا يقولون إنهم يهتمون بأمرى لو صرت نحيفة"(ص ١٨) . وفى السجن كانت "الفتيات الطيبات" مطيعات حين يؤمرن بالطعام ، وتقول "آرلى" إن معظمهن كن بدينات ، بيد أنها كانت تقاوم بعنف وتقذف بالطعام فى الحائط . وبعد الانهيار النفسى الذى حدث لها استسلمت لقبول الشيكولاتة التى كانت تقدم لها ، وحتى عندما بدأت حياتها الجديدة أذعنت أمام إصرار "بينى" والتهمت الدجاجة التى ابتاعها رغم قولها إنها لم تكن جائعة .

فى الفصل الثانى تبرز المسرحية التزام "آرلين" المتصاعد نحو إقامة حياة مستقلة من خلال اعتزامها الذهاب للتسوق وشراء الطعام والحاجيات التى تود تخزينها على الأرفف الخاصة بها بالمنزل الذى تملكه ، وكذلك فى نهاية المسرحية يتضح أيضًا تصميمها على إنجاح حياتها الجديدة : "بتؤدة ولكن بتصميم وعزيمة شديدين تلتقط حاجياتها وتضعها فى الخزانة الموضوعة فوق المنضدة" ؛ فمثل هذه التفاصيل العادية - بالنسبة لـ "آرلين" - هى أبرز وأصدق علامات استقلالها ، كذلك تجسد تلك التفاصيل الحياة المنزلية الجديدة التى تخطط لإقامتها مع ولدها ؛ فقد لمست فى داخلها احترامًا للثقافة المادية - ثقافة الطهو والطعام ، وهو احترام يعكس ثقتها بذاتها التى عثرت عليها أخيراً .

يجسد جو الحياة الأسرية المنزلية فى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" الذى

تعيشه الأم والابنة مدى العلاقة التى تربطهما . أما المسألة محل الجدل بالنسبة للشخصية وهى مسألة الاختيار بين الحياة والموت - فتمثلها القيمة التى تضفيانها على الوسط المادى المحيط .. ويجدر بالذكر أن المسرحية زاخرة بمواضع عدة تؤكد فيها التعبيرات الحركية الدالة على استعدادات "چيسى" المنزلية والأسرية للرحيل ؛ حيث تتناول الغطاء المغسول لتوه وتفرشه بالاشتراك مع أمها على الأريكة ، ونجدها تعيد ملء الأطباق بالحلوى ، كما تقوم بشرح طريقة تشغيل الغسالة ، وتطلع أمها على إجراءات طلب حاجياتها من محل البقالة : "إنهم لايوصلون بضاعة ثمنها أقل من خمسة عشر دولاراً ، لذا فالحل الذى أتبعه فى هذه الحالة هو أن أطلب منهم إضافة عدد من علب السجائر حتى يصل ثمن البضاعة برمتها إلى خمسة عشر دولاراً"(ص٢٥). و"چيسى" هنا تذكرنا بـ "روبى" التى تعرض على "آرلين" أن ترسل فى طلب البيتزا كسبب من أسباب الحياة "الصالحة" . تعود إلى "تصبحين على خير يا أماه" حيث تنصت الأم إلى ابنتها "چيسى" وهى تتحدث عن أمور الحياة المنزلية فتحاول أن تثنيها عن قرارها بالانتحار وتقول : "يمكنك شغل وقتك فى حل الألغاز أو الاعتناء بالحديقة أو الذهاب للسوق .. فلنستدع تاكسيًا ولنذهب إلى أحد المطاعم" (ص٣٤) . إن زراعة الحديقة والتسوق لشراء الطعام والانشغال بالأكل - تمثل جميعها أسبابًا للحياة. لكن بالرغم من إدراك "چيسى" لسعادة أمها إلا أنها تجدها سعادة لاتود مشاركة أمها فيها.

ومع اقتراب نهاية المسرحية تحاول "چيسى" لمرة أخيرة أن تشرح أسباب رغبتها فى الموت : "أحيانًا كثيرة أجدنى أتساءل عن سبب مكوثى هنا ، وعما يستحق البقاء من أجله ، ولكن هل تعرفين ماذا كان السبب ؟ ربما كان شيئًا أحبه ؛ ربما كان سبب بقائى هو عشقى للأرز المحلى أو الكورن فليكس على الإفطار أو لعله كان شيئًا وجدته كافيًا لأن أحيا فى هذه الدنيا" (ص٧٧) . إذن "چيسى" هنا تختلف عن "آرلين" التى تقرر أن ترتب حاجياتها التى اشترتها من محل البقالة وأن تبدأ حياة جديدة ؛ فـ "چيسى" لاتجد أية لذة فى الطعام ومن ثم لاتجد سببًا للحياة . إذن بلغة المسرحية كان رفض "چيسى" للحياة المنزلية الأسرية التى تعيشها الأم هو فى الأساس رفض للحياة ذاتها .

تناضل البطلتان فى المسرحيتين داخل هذا المحيط العائلى المنزلى من أجل أن تعلنا عن هويتيهما واستقلاليهما ؛ ففى "الخروج" ترسم كفاحات "آرلى" "الحبكة" المتطورة للمسرحية وقوامها - كما هو واضح - مشاهد الفلاش باك . والمسرحية تقدم "آرلى" وهى مقيدة محبوسة داخل سلسلة من السجون الحقيقية والمجازية : فقد حبسها والدها فى البداية ، وبعده "كارل" ، وأخيراً حراس السجن ، وحتى "آرلين" التى انصلح حالها وتعدل سلوكها مازالت تعانى وطأة شكل آخر من أشكال السجن ؛ فجميع نوافذ شقتها مزودة بقضبان ، كذلك تجد نفسها مصرة على صد تحرشات "بينى" واستمالته لها كما تفعل "آرلى" مع حراس السجن الذين يجيئون لتفتيشها بعنف وقسوة بعد محاولتها إضرام النار فى زنزانتها :

> **الحارس إيڤانز : إذن أين هو الآن ؟ أراهن أنك كنت تخبئينه فى جيب سروالك . ولكن هناك حل : سيعود الطبيب وأنا معه وأصابعى على..... (ص١٥)**

والإرشادات المسرحية فى جميع هذه المواقف تشير إلى أن "آرلى" دائمًا إما مقبوض عليها ومسلوبة الحركة بأيدى حراس السجن ، وإما مقيدة ، وإما جالسة على الفراش ، والحقيقة الجلية هنا هى أن مرتكزى القهر الواقع عليها هما الجنس والطبقة الاجتماعية ومن ثم فهو صورة من صور "اللامساواة الدائمة" permanent inequality .

وتورد "ميلر" فى كتابها أن فى أية علاقة من علاقات المسيطر بالخاضع dominant / subordinate relalionship تجد الجماعة المسيطرة قابضة على كل صلاحيات القوة والسلطة ، كما تجدها حرة تمامًا فى تحديد كافة أساليب استخدام هذه القوة بشكل مقبول" (ص٩) . ونحن إذا نظرنا إلى علاقة الأب بالابن أو علاقة المعلم بالتلميذ نجدها علاقة "لامساواة وقتية" temporary inequality ، بل هى يجب أن تكون كذلك ، ويكون الهدف بعدئذ تحقيق الخاضع للمساواة مع المسيطر . أما فى علاقات اللامساواة الدائمة فيحدَّد بعض الناس فى إطار كونهم غير متساوين بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو أية سمات أخرى مرتبطة بالميلاد ، وغالبًا يكتسب الخاضعون أساليب غير مباشرة للتعامل مع الجماعة المسيطرة لأنه "لزام على الجماعة

الخاضعة أن تحصر تركيزها واهتمامها فى مجرد البقاء ، ومن ثم تتجنب تمامًا إصدار أى رد فعل مباشر أو أمين إزاء المعاملة المدمِّرة الهدامة من قبل الجماعة المسيطرة ، بل ويجب أيضًا تجنب القيام بأى فعل صريح ذاتى المبادأه نابع من الحرص على المصلحة الشخصية" (ص١٠) ، وذلك هو الدرس العسير الذى تعلمته "آرلى" خلال آخر مدة قضتها بالسجن ؛ لقد أدركت - ولكن متأخرة عن معظم النساء - أن الإذعان يؤدى إلى حرية نسبية تجلت فى انتقالها من المستشفى إلى كوخ الشرف * ليطلق سراحها تماماً بعد ذلك .

وكما هو الوضع غالبًا بالنسبة للخاضعين كان استسلام "آرلين" وإذعانها قائمين على كبت المشاعر الحقيقية وعلى رفض تام للذات الشاعرة : تلك "آرلى" التى "اغتيلت" ، التى "قتلت" بطعنه شوكة ودُفنت فى قبر الصمت ، وذلك كان ثمة إجراء يرمز للسيطرة الأبوية التى تمارس ضد النساء ، ولكن لم يحدث التطور الحقيقى الذى من خلاله تصل "آرلين" إلى ذاتيتها المستقلة سوى فى شقتها حيث تتعلم كيف تستخدم الكلمات - بدلاً من الأفعال الجسدية - فى وصف الواقع وتحديد موقعها داخل هذا الواقع . فـ "آرلى" - خلال إحدى تجارب فرارها من السجن - لم تجد سوى العنف لتواجه به سائق تاكسى سولت له نفسه أن يمد يده ليلمس ذراعها فصرخت فى وجهه معنفة ، ولكن لانعدام ثقتها فى الكلام انتزعت مسدسه وبلا قصد أطلقت عليه النار ، بيد أنها فى المقابل تدافع عن نفسها ضد "بينى" بنعته بالذئب المغتصب ؛ فقد أدركت أخيراً جدوى الكلمات وقصور العنف . وفى نهاية المسرحية تروى لـ "روبى" قصة اغتيال "آرلى" ، وفى تلك الأثناء نجدها تستعيدها ثانية ؛ فـ "آرلى" هى ذاتها الشاعرة التى "ولدت من جديد" وخرجت من قبر السكوت إلى دنيا الكلام .

إن "آرلين" فى مسرحية "الخروج" تناضل ضد مؤسسات القهر الأبوية المجسدة فى المسرحية بشكل دقيق نابض بالحياة . أما المنظور فى مسرحية "تصبحين على خير

---

* مكان نخضع فيه المسجونون لقواعد معينة وتخفف فيه قبضة إدارة السجن بحيث يتم إصلاحهم ليكتسبوا صفات جديدة كالأمانة والشرف . (المترجم) .

يا أماه" فهو أكثر ضيقًا وتحديداً ، بل هو مصغر تقريبًا ؛ فقرار "چيسى" بالانتحار قرار فردى ، ونضالها فى المسرحية أساسه أن تطالب بحقها فى الانتحار ليس كشكل من أشكال انتقادها لوالدتها وليس كصورة من صور تضخيم الذات ، ولكن لأنه ببساطة قرارها الشخصى . فى لحظاتها الأخيرة معًا تجرى كل من "چيسى" وأمها بروفة على دور الأم فى الجنازة ، وتتساءل الأم عن الإجابة التى يمكن أن تقولها رداً على من سيسألونها عن دافع "چيسى" للانتحار لأن "چيسى" طلبت أن يكون كل ما دار فى تلك الليلة سراً بينهما فقط ، ولكن تقرر الأم فى النهاية أنها ستقول : "لقد كان أمراً من أمورها الشخصية" ، وتبدى "چيسى" موافقتها على هذا الرد وتقول : "حسن ، هذا حسن يا أماه" (ص٨٢) .

ولكن يكمن فى الخلفية أن ثمة أسبابًا مجتمعية وراء قرار "چيسى" ، وعلى الرغم مما يبدو فى المسرحية من قدرة أثبتتها لوالدتها فى تدبير المنزل وإدارته نجدها تذكرها : "تعلمين أننى لا أستطيع العمل ، وتعلمين أننى لا أستطيع فعل أى شىء ، فلم تتح لى طيلة حياتى فرصة الاحتكاك بالبشر والعيش بينهم فيما عدا الفترة التى قضيتها بأحد المستشفيات .... وللأسف ما من عمل ما سأحصل عليه إلا وسأجنى من ورائه مزيداً من سوء حالتى" . إذن كان افتقار "چيسى" إلى مهارات التسوق وإيثارها العزلة عن البشر وإدراكها أن معظم المهن فى مجتمعنا هى فى الأساس منحطة وغير ذات معنى بمثابة حجر عثرة فى طريقها للنظر إلى العمل كوسيلة كفيلة بإضفاء معنى وروح على حياتها .

فى مجتمعنا ينتظر أيضًا من النساء أن يجعلن حيواتهن ذات معنى من خلال علاقاتهن بالرجال ، ولكن ماذا عن "چيسى" فى هذا الصدد : لقد مات والدها الذى كانت تحبه رغم أنها لم تكن تفهمه أبداً ، وتخلى عنها زوجها وهجرها ، حتى ولدها المراهق اختفى ولم تعد تعرف له مكانًا بعد أن سرق قطعة المجوهرات النفيسة الوحيدة التى كانت تمتلكها لكن لم تكن أبداً هذه المشكلات دافعًا لقرارها بالانتحار ، إنما كان الدافع عدم رضاها عن حياتها برمتها ، بل عدم رضاها عن ذاتها ، وها هى تقول لأمها إنها لم تعد طفلتها من الآن فصاعداً :

"إننى ما تبقى من طفلتك ... لقد كانت شخصًا فقدته ، ولكن لايهم فهى ذاتى أنا . إذن مَن كنتُ ، ومَن حاولتُ أن أكون ولم أستطع ... على أية حال لايهم ما يحدث فى هذا العالم أو ما يحدث حتى فى هذا المنزل . لقد كنتُ مَن يستحق حقًا الانتظار بيد أنى لم ألجح". (ص ٣٦)

إذن بينما تمتلك "آرلين" القدرة على التحرر من ذاتها الصغيرة (ذاتها الماضية) ومن ثم تحقق شكلاً من أشكال الاستقلال ، تفقد "چيسى" أى إحساس بذاتها وبالتالى لاتجد معنى لمستقبلها . وكما تفسر "نورمان" فى إحدى المقابلات الصحفية : "يسيطر على ذهن "چيسى" اعتقاد مفاده أنها لم تعد قادرة على الحصول على أى شىء آخر من حياتها ، ومن ثم لاتجد أمامها سوى التحكم لتحصل عليه ، بل وستتولد داخلها الشجاعة لتقبض على مقاليد هذا التحكم " (جاصو - "الكاتبات المسرحيات"،ص٣٩). تشعر "چيسى" أنها لاتستطيع التحكم فى حياتها سوى بالانفصال عن أمها وبالموت ، ولكن بالرغم من اعتزامها الموت تجدها مصممة أيضًا على مساعدة أمها فى مواجهة هذه الكارثة بقدر إمكانها .

إن البطلتين فى كلتا المسرحيتين تنشدان الاستقلال فى سياق من الارتباط الأسرى : فـ "آرلين" تفعل ما تفعله من أجل مستقبل يجمعها بولدها ، و"چيسى" من أجل مستقبل أمها بدونها ؛ لذا وجدنا "چيسى" وهى تخزن المستلزمات المنزلية ، وتنظف الخزانات ، بل تعد قائمة بهدايا أعياد الكريسماس المزمع تقديمها إلى "دوسون" خلال السنوات العشر القادمة وتقدمها لأمها ، والأهم من ذلك حرصها بل نضالها من أجل تفسير وإيضاح ما يرتبط بالقرار الذى اتخذته ، وهذا لكى تخفف عن أمها وطأة أى شعور بالذنب قد ينتابها ، وتتوسل الأم : "كيف لى أن أستيقظ كل صباح وأنا أعلم أنك انتحرت لتدرئى عن نفسك أى جرح أو ألم آخرين بينما كنتُ موجودة ولم ألحظ كل هذا" (ص٧٣) ، تهدىء "چيسى" من روعها قائلة : "إننى فقط أخبرك ... إذن لاداعى أن تلومى نفسك .... لا أريدك أن تحاولى إنقاذى ، فقط أريدك أن تعرفى"(ص٧٤).

هنا تعلق "نورمان" قائلة : "إن الإنباء هو أعمق ضروب الحب، وذلك حين تهدى

شخصًا معلومة أو خبراً عن نفسك" (جاصو - "الكاتبات المسرحيات" ، ص٤٠) . وفعل "چيسى" فى المسرحية هو حرصها على أن تهدى أمها هذه المعرفة ، أو بالأحرى هذا الارتباط ، وهى بذلك تحررها من أى شعور بالذنب أو بالمسئولية : إذن فهى تمارس حرية الاختيار ولكن فى سياق اهتمامها المقابل بأمها .. وبنفس اللغة والمعنى اللذين نلمسهما هنا تصف "جيليجان" ما لاحظته من تحول فى تطور النساء الخلقى :

> **"بالشك فى رواقية إنكار الذات وبالتخلى عن وهم البراءة واستبداله بوعى بالاختيار تناضل النساء بغية الامساك والتمكن من المفهوم الجوهرى لمسألة الحقوق ، وهو مفهوم يُلصق صفة الشرعية بالمصالح الشخصية .... ومن ثم يمتد مفهوم الرعاية ويتحول من مجرد الحث المعوِّق على عدم جرح الآخرين أو إيلامهم إلى حث على إصرار الفعل المستجيب (رد الفعل) حيال الذات وحيال الآخرين ، ومن ثم يتحقق الإبقاء على الارتباط". (ص ١٤٩)**

لقد تمكنت "چيسى" من أن تخلق ارتباطًا ناضجًا بأمها من خلال حرصها على أن تشاركها أمها أعمق مشاعرها بكل أمانة ، وبالفعل كان ارتباطًا ناضجًا بدلاً من ذلك الارتباط الطفولى الذى تمارسه الشخصيات الذائبة المندمجة على حد وصف "تشودورو". "چيسى" هنا تعلن عن نفسها كراشدة منفصلة ولكن مُحبة لتقدم بذلك صورة لنوع مختلف تمامًا من استقلال الأنثى - استقلال فى الارتباط . وفى المقابل تفشل "آرلين" فى تحقيق الارتباط بأمها ، ومن ثم كان اعتزامها أن تمارس أمومتها نحو ولدها "چوبى" دافعًا لأن تعيش حياة صالحة وقويمة . لقد كان حزنها على ذاتها الماضية - والذى شاركتها فيه امرأة أكبر سنًا قامت بالتخفيف عنها كأم - بمثابة الحافز لأن تستعيد اكتمال ذاتها ثانية .

على المستوى الخلقى يتطابق تطور آرلى / آرلين مع ما أوردته "جيليجان" فى دراستها التى أجرتها على النساء اللواتى كن يواجهن محنة اتخاذ قرار بشأن الإجهاض؛ فـ "جيليجان" تميز بين ثلاث مراحل هى :

(١) تركيز بدنى على رعاية الذات والاعتناء بها بغية تأكيد البقاء .

(٢) تنمية شعور بالمسئولية حيال الآخرين يدلل عليه استعداد للتضحية بالذات .

(٣) امتلاك رؤية واسعة بشأن مسألة الاتصال والتواصل بين الآخر والذات بحيث يزول أى توتر بين الأنانية والمسئولية وهذا هو ما تطلق عليه "جيليجان" خلق الرعاية(ص ٧٣-٧٤) . ويتطبيق ذلك على التطور الخلقى الخاص بـ آرلى / آرلين فإن "آرلى" تعيش فى المرحلة الأولى حيث تناضل من أجل البقاء ، أما "آرلين" فتبدأ فى المرحلة الثانية حيث نبذت ذاتها "الأنانية" و"البغيضة" وقررت أن تعيش حياة "صالحة" من أجل "چويى" رغم كل الصعوبات التى قد تواجهها . و"آرلين" ، حين تفيق على صعوبة ومشقة الطريق التى اختارتها ، تكتشف أنه لزام عليها أن تتغلب على الإغراءات التى تتعرض لها من أجل التحول إلى الرجال طلبًا للعون : فـ "كارل" يعرض عليها حياة كلها دعة ورغد وأموال لايتطلب كسبها جهداً عظيمًا بدلاً من الإقامة بشقة قذرة والعمل بأحد المطاعم فى غسل الأطباق ، أما "بينى" فيعرض عليها حماية أبوية سلطوية وأمان مادى ، لكنها ترفض تلك الإغراءات فهى تتعلم كيف تعتمد على نفسها دون اللجوء إلى أسلوب العنف فى حماية الذات الذى كانت تتبعه "آرلى" ، وليس ذلك فحسب فهى تتعلم بمساعدة "روبى" كيف تحب وتتقبل ذاتها القديمة فتلك الخطوة الأولى على طريق حياة جديدة ؛ فـ "آرلين" الآن لاترى نفسها مرتبطة بولدها "چويى" فحسب ، بل مرتبطة أيضًا بمزاج وطاقة وحتى تمرد "آرلى" .

إن الحرص على وضع "آرلى" و"آرلين" جنبًا إلى جنب بشكل متكرر أثناء استجابتهما لمواقف متشابهة أو على جعلهما تستخدمان كلمات متشابهة يدفع الجمهور إلى التفكر فى مغزى إصلاح "آرلين" وإلى الحسرة على ماضاع خلال رحلة إعادة تأهلها وتكيفها مع المجتمع ؛ لذا يسبق الجمهور "آرلين" فى إدراك حقيقة احتياجها إلى "آرلى" وخاصة أن أرادت مواجهة المستقبل كامرأة كاملة . وفى هذا الصدد تذهب السيكولوچية المعاصرة للنساء إلى حقيقة مفادها أن النساء ينخرطن فى نضال من نوع آخر هدفه تحديد تخوم الذات والتفكر فى الدرجات المرتبطة بهذه التخوم من اندماج (أو ذوبان) ، وارتباط ، وانفصال ؛ إذن إن كان الأمر كذلك فسيكون مغزى بناء المسرحية هو تجسيد عملية التفكر والتفاوض حول تخوم جديدة لذات أكثر صحة وسواء .

ولكن إذا كانت الصحة النفسية فى مسرحية "الخروج" نابعة من مد وبسط حدود الذات فقد كان لزامًا على بطلة مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" أن ترسم وتوصِّف هذه الحدود بشكل أكثر دقة ؛ لذا تلخص كثافة التفاعل والحوار بين "چيسى" وأمها علاقة الأم / الابنة التى تصفها "تشودورو" قائلة :

> **لمدة طويلة تظل الفتاة مرتبطة بأمها من خلال علاقة قبل أوديبية ... فبداخل الأمهات نزعة للخبرة ببناتهن أكثر مما يخبرن بذواتهن ، وفى المقابل تنزع الفتيات لأن يبقين جزءاً من علاقة الأم / الابنة الثنائية ، وذلك يعنى أن الفتاة تستمر فى أن تخبر بذاتها من خلال تورطها فى مسائل الاندماج والانفصال ، ومن خلال انخراطها فى صلة تتسم باندماج أولى وبذوبان تالٍ لهذا الاندماج . (ص ١٦٦)**

فى مسرحية "الخروج" تجسد "نورمان" انقسام الذات الخاص بالبطلة من خلال الدفع بممثلتين تصوران الذاتين المتباعدتين مؤقتًا لكل من "آرلين" و"آرلى". أما فى "تصبحين على خير يا أماه" فالشخصيتان مختلفتان بيد أنهما تؤلفان جماعة شديدة الحميمية لدرجة أنهما تبدوان تقريبًا جانبين متممين لذات أنثوية واحدة . وعلى مدار أجزاء المسرحية تتبادل المرأتان أنماط الحركة والسكون - أنماط الارتباط والانفصال . تبدأ "چيسى" مثلاً بالاندفاع النشط عبر كافة أرجاء المنزل مؤدية مهام عديدة كملء أطباق الحلوى وزجاجات الحبوب استعداداً لرحيلها الوشيك ، ولكن حين تحث أمها على إعداد الشيكولاتة الساخنة نجد الإرشادات المسرحية تشير إلى أن "چيسى - التى كانت فى حركة دائبة منذ البداية - تبدو الآن قانعة بالجلوس" بينما أمها مشغولة بإعداد الشيكولاتة التى لاتلبث الأم أن تنتهى من إعدادها وإعطائها لابنتها حتى تستأنف "چيسى" نشاطاتها حيث تفرغ أكياس القمامة وتعيد ملء برطمان العسل واضعة فى اعتبارها الاعتناء بأمها التى طالما - بلاشك - لم تقصر فى الاعتناء بها أثناء طفولتها .

إن الأم موقنة تمامًا أن "چيسى" ما زالت جزءاً منها : "ما من شىء تفعلينه إلا وله علاقة بى يا "چيسى" ، بل تعتقد أنها مسئولة عن قرار "چيسى" بالانتحار : "لابد أنه

شيء قد فعلته". وتستعيد "چيسى" ذاتها وهى طفلة حين كانت "كائنًا يصرخ فيُطعم ، يشب ، يُحمل أحيانًا ويركل لكنه لم يؤذ أو يجرح أحداً البتة ... طالما شعرت بيدك وهى تسحب الغطاء فوق ظهرى" .. فى عالم ما قبل الأوديبية تكون الأم جزءاً من الابنة ، بل تكون الأم هى هذا العالم ذاته ، وهنا تفسر "چيسى" : "تلك كنتُ حين بدأت وذلك ما تبقى منى ، وهذه ماهية الأمر برمته ؛ فذلك كان كائنًا فقدته ، ولكن لايهم فهى ذاتى أنا" (ص ٧٦) . تناضل "چيسى" وتبذل قصارى جهدها من أجل إقناع أمها بأنه "لاعلاقة لك إطلاقًا" بهذا القرار ، وببلوغ المسرحية نهايتها نجدها تفلح فى ذلك ، وتعترف الأم فى كلماتها الأخيرة لابنتها بأنها لم تكن على حق حين اعتقدت "أنك ملكى" (ص ٨٩) .. ويالها من مفارقة حين تحقق الأم قمة الارتباط بابنتها فى نفس الليلة التى تعترف فيها باختلافهما وتمايزهما كامرأتين كبيرتين راشدتين ، وللأسف فهى الليلة التى فقدتها فيها الأم للأبد .

تصور مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" اندفاعًا حتميًا صارخًا نحو هاوية الموت، ومن ثم فهى أكثر من أية مسرحية أخرى أوردتها هنا شبهًا بالمأساة ؛ إلا أن بطلة المسرحية "چيسى" ليست على الإطلاق بطلاً تراچيديًا من أبطال الدراما الكلاسيكية ؛ فهى ليست شخصية ذات مكانة عالية أو نبل فريد ، كما أنها ليست مريضة بداء الاستعلاء الأعمى الذى يتسم به البطل الكلاسيكى ، بل تنظر إلى موقفها وإلى ذاتها بوضوح تعوزه الرحمة – ثمة أمر يدفعها إلى اتخاذ قرارها بالموت . وهى هنا تختلف عن "آرلى" فى مسرحية "الخروج" ؛ فـ "آرلى" تتعلم أولاً كيف تفهم ذاتها ، وفى النهاية تفلح فى حبها ، بيد أن "چيسى" تسعى بقدميها نحو الموت بشكل أكثر قسوة مما نراه بالنسبة لـ "أوديب" أو "هاملت" .. وبينما تنتهى إحدى المسرحيتين نهاية سعيدة تنتهى الأخرى نهاية حزينة ونجد أن الاثنتين تبلغان خاتمتيهما بشكل بعيد كل البعد عن مواضعات القصة الرومانسية ؛ فكلتا المرأتين فى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" تزوجتا ، وكل منهما خاب أملها فى الحب ، لكن رغم ذلك ليست تلك إلا علاقات سطحية ثانوية بالنسبة للعلاقة الرئيسية التى تركز عليها المسرحية ، وهى علاقة الأم بالابنة . مسرحية "الخروج" أيضًا تقدم الرجال وكأنهم عقبات (غالبًا) أو مصادر مساندة (أحيانًا) لكنهم أساسًا بعيدون عن القضية الأساسية للمسرحية .

والمسرحيتان تشتركان أيضًا فى الاهتمام بالبطلتين اللتين فرض عليهما السكوت ، ولم تقابلا سوى بتجاهل ، كما تشتركان فى الإشارة إلى جذور البطلتين الضاربة فى الثقافة المنزلية . هاتان المرأتان تناضلان داخل مجتمعهما الأبوى بغية الإعلان عن نفسيهما ككائنين مستقلين يحرصان على استمرار ارتباطهما بالآخرين . ومن ثم تصلح كل مسرحية من المسرحيتين لأن تكون نموذجًا للدراما النسوية ، بل يمكن إدراجهما ضمن المسرحيات النسوية التى حققت نجاحًا جماهيريًا ضخمًا .

يشى النجاح التجارى لهاتين المسرحيتين بنجاح الحركة النسوية فى النفاذ إلى ثقافتنا بشكل أوسع وأكبر مما يمكن إدراكه . وفى نفس الوقت تهدف مسرحيتا "نورمان" إلى إذكاء الوعى النسائى والدفع به فى غمار الثقافة الجماهيرية . فيما يبدو لقد نجحت هاتان المسرحيتان فى كسر الحاجز الذى يفصل بين التأثير الاجتماعى والجماهيرية الواسعة والتى تتحسر "جوتنر - ابيندروث" على عدم وجوده . وكما تقول: "إن كسر هذا الحاجز سوف يعيد للفن دوره الجماهيرى الأساسى بحيث يظهر كأهم نشاط اجتماعى" (ص٥٦٣).. وها هى الدراما فى مسرحيتى "الخروج" و "تصبحين على خير يا أماه" تستعيد دورها الاجتماعى من خلال إماطة اللثام عن العوالم السرية للنساء وتصويرها على نطاق جماهيرى .

٥

* فى صالة الرقص

* صخب

فى عام ١٩٧٣ شهد مسرح ڤيڤيان بومونت ثييتر Vivian Beaumont Theatre بـ " لينكولن سنتر" Lincoln Center افتتاح مسرحية "فى صالة الرقص " In the Boom Boom Room لـ "ديڤيدريب"David Rabe - إنتاج : "چوزيف بَب" Joseph Papp وبطولة : "مادلين كان" Madeleine Kahn ، وفى ١٩٧٤ أنتج "بَب" نسخة معدلة ومنقحة من المسرحية وقدمها بأبطال آخرين على مسرح نيويورك شيكسبير فيستيڤال بَبليك ثيَيتَر New York Shakespeare Festival Public Theatre . كان "ديڤيد ريب" قد ظهر على الساحة المسرحية فى عام ١٩٦٨ بمسرحيتين نالتا جائزتين ، ومن ثم كان ظهوره بمثابة قنبلة مدوية . وكانت مسرحيته التالية هى : "في صالة الرقص" التى لاقت اهتمامًا إعلاميًا واسعًا ، وتدور حول "كريسي" Chrissy وهى راقصة من راقصات الملاهى والحانات تناضل ضد المواضعات الأبوية المستشرية فى كل مؤسسة تدخل إليها وفى كل علاقة تمر بها . وعلى نحو متوقع اعتبر النقاد مسرحية "ريب" الجديدة أقل أهمية وقيمة من مسرحيتيه السابقتين : "التدريب الأساسى لـ باڤلو هاميل The Basic Training of Pavlo Hummel و"عصوات وعظام" Sticks and Bones اللتين قدمتا إبان حرب ڤييتنام ، وكلتاهما تدوران حول أبطال رجال.

> **قدم الكاتب فى مسرحيته صورة وصفية لإحدى النساء ، وخاصة فى النسخة المحسنة الأكثر تركيزاً من النص . ولكن ثمة خطأ جوهرى فى المسرحية ، ألا وهو أن المرأة نفسها - وهى واحدة من خاسرى وخاسرات الطبيعة - لم تكن بالشخصية الشائقة الجذابة . ("فى صالة الرقص" - نيويورك تايمز) .**

وقد أدلى "ريب" برأى علق من خلاله على ما رآه من أوجه تشابه بين ميدان الحرب وبين عالم الحانات : "لقد استشعرت نفس الروح ؛ روح العنف الوشيك وروح السلوك غير الشرعى المبرر والمقبول دومًا" (٢٤ نوڤمبر ١٩٧٣) . وبالرغم من أن المسرحية لم تحقق النجاح المرجو إلا أن "ريب" يؤكد أن "عالم صالة الرقص يلقى الضوء على الجوهر الحقيقى للمسرحيات الأخرى " (١٢ مايو ١٩٧٦) .

وفى عام ١٩٨٥ قامت فرقة أورينج ثييتر (فرقة البرتقالة المسرحية) بإحياء مسرحية "صالة الرقص" على أحد مسارح خارج برودواى Off-Broodway * ، وللأسف لم تلق المسرحية هذه المرة نفس ذلك الاهتمام الإعلامى الواسع الذى استقبلت به نسخة عام ١٩٧٤ إلا أن نجاحها على مستوى النقاد كان أكبر . علق ناقد النيويورك تايمز على المسرحية قائلاً إنها "جاءت (هذه المرة) مثقلة بشمة تاريخ ، لكنها شوهدت لأول مرة من خلال مفرداتها البسيطة .... إنها مسرحية مفعمة بغضب درامى" (ميتجانج Mitgang) ، أما قضية ما إذا كان مصير إحدى راقصات الحانات يستحق المعالجة الدرامية أو لايستحقها فقد صارت غير ذات موضوع ، وكان تعليق الناقد - بدلاً من ذلك - حول صلات "القرابة" الواضحة بين هذه المسرحية وبين مسرحية "ريب" الأخرى التى تحمل عنوان "صخب" Hurlyburly والتى كانت تقدم إبان نفس الفترة بنيويورك ، إلا أنه أردف قائلاً إن شخصيات "صالة الرقص" تجسد أناسًا أكثر واقعية وشيوعًا" . وما حدث خلال أحد عشر عامًا فصلت بين العرض الأول للمسرحية والعرض الثانى هو تغير المفهوم بالنسبة للمسرحيات ذات القيمة النسوية ؛ فقد صار اتجاهًا مسرحيًا مقبولاً أن تناقش مسرحية ما نضال إحدى النساء ضد الأبوية من أجل نيل استقلالها .

فى ابريل من عام ١٩٨٤ افتتحت مسرحية "صخب" على خشبة مسرح جودمان ثييتر Goodman Theatre بشيكاغو، وبعد شهر واحد انتقلت إلى خارج برودواى ، وأخيراً استقرت بمسرح إيثيل باريمور ثييتر Ethel Barrymore Theatreببرودواى لتقدم على مدار موسم ممتد . تدور أحداث المسرحية فى إحدى شقق هوليوود هيلز حول مخرج يدعى "إيدى" Eddie يكافح كيلا تؤرقه الطبيعة الشاكة الكارهة للنساء لرفيقه فى الغرفة "ميكى" Mickey ، والطبيعة العدوانية الجامحة لصديقهما "فيل" Phil الذى يلقى حتفه فى الفصل الأخير إثر حادث تصادم

* مسارح خارج برودواى هى مجموعة من المسارح الصغيرة تقع خارج حى المسارح المحترفة . تقدم هذه المسارح - المحدودة الميزانية والإمكانات - مسرحيات أغلبها تجريبى لابقصد الربح التجارى . (عن معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة) . (المترجم) .

متعمد بغى من خلاله الانتحار . حققت "صخب" نجاحًا جماهيريًا طيبًا كما أثنى عليها النقاد ، وقد أخرجها "مايك نيكولز" Mike Nickols وقام ببطولتها نخبة من أفضل النجوم على رأسهم "ويليام هيرت" William Hurt و"سيجورنى ويفر" Sigourney Weaver .

وبينما يجمع النقاد على أهمية وجدية المسرحية نجد اختلافًا من جانبهم بشأن مغزاها . "ريتشارد شيكل" Richard Shickel مثلاً يفترض أن الموضوع الجوهرى الذى يضمنه "ريب" هو قصور اللغة وفشلها :

> **يقدم "ريب" كثيراً من الضحكات التى تقطر مرارة ، وجميعها نابع من مفارقة يخلقها إدراك حقيقة مفادها أن البيان القوى القاسى لما تتفوه به شخصياته ما هو إلا صورة من صور عجز البيان ؛ ومن ثم فموضوع "ريب" هنا هو اللغة ، فقد اضطر إلى إبراز شخصياته من خلال إيقاعات كلماتهم ، ومن هنا بلغ أصعب ما يمكن أن تصل إليه تحديات الكاتب المسرحى. (ص ٨٧)**

ويؤكد "چون سايمون" John Simon أنه "بالرغم من ظهور مسرحية "صخب" وكأنها عن لا شىء وقد كان ذلك بلا قصد بالطبع ، إلا أن هذا اللاشىء يتصاعد – فى أفضل لحظات المسرحية – إلى ثمة عدم فلسفى" (ص ٤٢) . أما "چاك كرول" Jack Kroll فينتابه شعور بـ "أننا نشهد انهيار القيم واضحًا فى لغة هوليوود .... فذلك عالم من الضالين الأذكياء العصبيين الذين فقدوا القيمة الأخلاقية الحاكمة ، ولأنهم لا يعرفون إلى أين يتجهون فهم يذهبون هنا وهناك ويهيمون على وجوههم فى كل مكان"(ص٦٧) . ولا يغفل النقاد الثلاثة الإشارة إلى خيط كراهية النساء الذى يتخلل نسيج المسرحية برمتها ، ولكن لايميل أىٌ منهم إلى اعتبار ذلك التيمة الرئيسية للعمل ، إلا أن "ريب" يؤكد على العلاقة بين الجنسين كمحور لمسرحية "صخب" ، ونجده يعلق فى إحدى المقابلات الصحفية قائلاً : " يردد الكثيرون أن المسرحية تهاجم النساء، بيد أنهم ليسوا على حق ؛ فالمسرحية تدور حول الثمن الذى يضطر الشباب لدفعه حتى يصبحوا رجالاً" ("هوليوود"، ص ٥) .

يعترض الناقد "فرانك ريتش" Frank Rich حين تكشف "صخب" عن المعاناة والاستضعاف المتواريين اللذين يقاسيهما بعض الشباب العنيد ... بأسلوب فيلم من أفلام "جون كاساڤيتس" John Cassavetes المصوِّرة للعجز الذكرى " ، ويردف في امتعاض ويقول : "إن ذلك ليس إلا محصلة مقوَّضة متواضعة للتطور القوى ، أيضًا لانجدتفسيراً لكل هذا الزخم من التلميحات حول التنبؤات النووية" ، كما يبدى "سايمون" استياءه بشأن ما يراه في المسرحية من "تفلسف يحاول التشبه بالجدية " ، مفضِّلا رسالتها في البداية التي تحمل "عدمًا فلسفيًا" ، بيد أن المسرحية تعبر عن فلسفة أبعد ما تكون عن مجرد العدم الذي تتسم به شخصياتها : فلسفة نسوية تشمل الرجال والنساء والأطفال ، بل تشمل أيضًا البيئة والتهديد الذي تمثله الحرب النووية.

ومسرحية "صخب" في الحقيقة يمكن اعتبارها استمراراً لطرح تيمات وأفكار سبق وأن أثارتها مسرحية "ريب" الأخرى "صالة الرقص" التي تعرض للمجتمع من خلال منظور امرأة عاجزة قليلة الحيلة واقعة في شرك الأبوية ، وتصل في النهاية إلى أن ثمة خواتيم حتمية يائسة . وتجيء "صخب" بعد أحد عشر عامًا لتصور لنا ردود أفعال أحد الرجال حيال تلك الثقة التي اكتسبتها النساء حديثًا وحيال الوعي المتنامي بظاهرة تدمير الذات المستشرية في المجتمع ، وهنا علينا أن نستجلي إطار ردود أفعال هذا الرجل التي كانت في البداية مغلفة بغضب دفاعي يدرء به عن نفسه تداعيات مثل هذه الظواهر ، ثم تحولت في النهاية إلى نظرة متواضعة تعكس بصيصًا من الأمل في تغير اتجاهات الرجال نحو هذه الظواهر المجتمعية .

تدور مسرحية "في صالة الرقص" حول "كريسي" Chrissy راقصة الحانات والتي تعمل في صالة الرقص التي يملكها شخص يدعى "توم الكبير". كانت "كريسي" قد انتقلت للإقامة في شقة جديدة منذ حصولها على هذا العمل ، وبالتالي نجدها تكتسب معارف جديدة منهم "جاي" Guy وهو رجل شاذ جنسيًا يقيم بالطابق العلوي ، و "آل" Al و "رالفي" Ralphie اللذان يتبعانها من صالة الرقص وحتى المنزل ، وهناك "إيريك" Eric الذي يرغب في مواعدتها بعد أن رآها ذات مرة ترقص ، و"سوزان" Susan مذيعة الحانة .. يُطلعنا المشهد الافتتاحي على "كريسي" ووالدها "هارولد"

Harold إذ يجسدان سويًا صورة مصغرة للمجتمع الأبوى . يدلف "هارولد" إلى شقة ابنته بعد أن يقتحمها عنوة ، وهى مهمة فى غاية البساطة بالنسبة لمجرم محترف مثله. أثناء دخوله تبدو "كريسى" منهمكة فى التدريب على بعض الرقصات ، تستقبله وتقدم له شطيرة . وفى توق إلى الماضى وأحداثه يستعيد "هارولد" ذكرياته عندما كان يمسك بالحزام فى يده ويطارد ابنته وهى طفلة ، بيد أن "كريسى" تبدو غير متيقنة تمامًا مما إذا كان هو بالفعل الذى يطاردها أم أحد أعمامها .

يعكس المشهد الأول – وهو مشهد قصير موجز – تحديداً لمفردات الأبوية وتجسيداً لمظاهرها ؛ فها هى "كريسى" ملتجئة لرقصاتها التى تعتبرها وسيلة تحاول من خلالها بلوغ الاستقلال واكتساب القدرة على التعبير عن الذات ، لكنها لا تهنأ بذلك حيث يقطع عليها أبوها هذه المحاولات ، و"هارولد" هنا مجرم مقتحم بينما "كريسى" هى الضحية ، كذلك تبدو "كريسى" فى صورة من يوفر الطعام ولكن يظهر أبوها بصفته المستهلك المعول ، كما يرسم المشهد لوحة تجسد قسوة "هارولد" وإخوته الذين كانوا يتلذذون بممارسة كافة صنوف العنف ضد "كريسى" وهى لازالت طفلة مسكينة . وباستمرار أحداث المسرحية يتكرر هذا الأسلوب فى الربط ويتطور لكنه لايتغير .. و"هارولد" طوال المسرحية لايتوقف عن إحكام الصلة بين ابنته وبين الطعام اللازم لاستهلاكه ، ونجده وهو يُريها فسيلة من نبات الطماطم التى ينتوى زراعتها والتهامها فيما بعد ، وهنا يسألها : أن تعطى شيئًا تهبك إياه الحياة بهذا الكمال ، ألا تظنين ذلك ؟ (ص ٧٢) .. وتحمل "كريسى" التى اعتادت العمل فى المطاعم والمقاهى ترمسًا مملوءاً بالقهوة وتدور به على الناس آملة فى أن يتمكنوا من الشعور بالتحسن مثلها بعد احتساء بعض من هذه القهوة ، وكذلك كانت أمها التى تظهر دومًا وهى تشترى احتياجاتها من البقالة أو وهى تصنع الشيكولاتة لزوجها ، وكانت تخبر ابنتها "كريسى"إن الطريق إلى قلب الرجل يمر بمعدته .. و"كريسى" وأمها هنا تختلفان تمامًا عن النسوة اللائى التقينا بهن فى مسرحية "الزوجة الصامتة" أو فى مسرحيتى "نورمان" حيث لاتجدان فرصة للهروب حتى فى عالم الأسرة والمنزل . وحسب مفاهيم الأبوية التى يصفها "ريب" فإن النساء هن المنوط بهن توفير الطعام .

إن رقص "كريسى" الذى تفتتح به المسرحية ماهو إلا صورة أخرى تتعاظم لتصير صوراً لجميع النساء اللواتى يُعرضن فى ابتذال ويُزينّ من أجل الرجال ، ففى المشهد الأول يتلصص "هارولد" على "كريسى" وهى ترقص ، وفى المشاهد التالية نرى كيف ينجذب كل من "آل" و"رالفى" و"إيريك" إليها بسبب أدائها الراقص الشبيه برقصة التويست والذى لايخلو من العرى . بيد أن "كريسى" تأمل أن تجعل من هذا النوع من الرقص شكلاً من أشكال التعبير عن الذات ؛ فقد استلهمت من أرنب مجلة بلاى بوى فكرة لتصميم زيها وأدائها خلال فقرتها اليومية ولكن "بشكل أكثر سهولة وسلاسة":

"كم هو عسير تصميم الفقرات الراقصة وكذلك محاولات إبداع شكل للزى بيد أن ذلك يؤدى إلى أن يظهر رقصك جيداً فهو من بنات أفكارنا (ص ١١) . ولكن تعطيها "سوزان" دروسًا فى الرقص تعلّمها فيها أن رقصة الـ "جيرك" يجب أن تبدو وكأن الراقصة قد لُكمت فى معدتها لتنهض بعدها ثانية ؛ فهذا - كما تقول "سوزان" - ما يروق للرجال أن يشاهدوه : حيث نساء يعرضن أنفسهن ويبدونّ "متعجرفات" وما يلبثن أن يُظهرن الانكسار والمهانة . وليست "سوزان" وحدها هى من تعلّم "كريسى" فهناك الراقصات الأخريات اللواتى يسدين لها النصيحة بشأن طريقة استعراض نفسها أمام الرجال :

سالى : وثمة شىء آخر .. لا تقصرى ما تتعلمينه على الرقصات الوضيعة القذرة .

ميليسا : أحيانًا يروق لهم الخجل ، أو يرغبون فى أن نرقص فى دلال وحياء .

ڤيكى : يا للتفاهة . (ص ١٧)

ولكن يأتى على "كريسى" الوقت الذى تفقد فيه الأمل فى استطاعتها الإلمام بكافة أساليب التجمل والتزين التى تجعلها جذابة ومرغوبة بالنسبة للرجال :

لابد من أن ثمة انفراجة للحياة الرتيبة التى أعيشها .. إننى لا أستطيع الإقلاع عن عادة قضم أظافرى ، نعم لا أستطيع ، ولايروق لى إطلاقها وصيفها باللون الأحمر فأنا دائمًا مهتاجة الأعصاب . وقد أضطر إلى اتباع نظام غذائى صارم للحفاظ على وزنى ، وفى نفس الوقت قد التهم كمية هائلة من المارشميلو ، كذلك صوتى - صوتى ليس جذابًا ولا

يحمل أية نبرة جنسية ، ويكون لزامًا على أحيانًا أن أحاول رفعه أو أن أحاول خفضه .. وماذا لدى الآن ؟ لدى قائمة طويلة بما ينبغى قوله للرجل فى الفراش ، لكنى أجد نفسى أتفوه بهراء وكلمات خرقاء تنتجها بنات أفكارى .. أما يدىّ فهما ضخمتان أيما ضخامة ، ودومًا يسقط جوربى .. على أية حال ليس لدى ما يتيح لى الاحتفاظ برجل . إذن كيف لى أن أكون كهذه ؟ (وتلتقط إحدى مجلات الجمال وتلقى بالغلاف الذى يحمل صورة لوجه امرأة فاتنة نحو "جاى") لن أستطيع.. نعم لن أستطيع أبداً . (ص ٤٧)

لكنها رغم ذلك لاتلبث أن تستعيد الأمل مؤقتًا حين يقفز إلى ذهنها اعتقاد بقدرتها على أن تصير جذابة فى عيون الرجال إن غيرت من تسريحة شعرها أو إن ابتاعت ملابس داخلية جديدة .

وثمة ظاهرة تتضح جليًا فى المسرحية وهى تصاعد نبرة العنف بشكل متدرج بدءاً من المشهد الأول حيث يبدى "هارولد" توقًا إلى الماضى وهو يتذكر اعتياده على ملاحقة "كريسى" وبيده حزام جلدى يود ضربها به . وبتطور أحداث المسرحية ترد على ألسنة الشخصيات أمثلة عدة لهذا العنف : فتصف "سوزان" حادثًا شهدته قام فيه رجل بإراقة دم آخر باستخدام موسى فى يده ، ويروى "آل" حادثة انفصاله عن زوجته الثانية حين تملكته الرغبة فى قتل الحيوانات الأليفة المرباة فى المنزل ، وهذا "رالفى" – صديق "آل" الطائش – الذى يبدى ملاحظة مفاجئة قائلا : "الحياة برمتها كالحرب العالمية الثانية"(ص ٢٦) ، وأخيراً يتجسد العنف على خشبة المسرح حين يقوم "آل" بضرب "كريسى" قبل نهاية أحداث المسرحية . إذن تمتد علاقة الرجل كمجرم بالمرأة كضحية من "هارولد" و"كريسى" إلى سائر الشخصيات الأخرى فى المسرحية ؛ فنجد فتيات الحانات مثلاً وهن يثرثرن عن أصدقائهن الذين "لايتورعون عن جرح مشاعرهن مائة مرة فى اليوم الواحد" ،أما والدة "كريسى" فتقول إن أباها "تسبب فى اضطرار كثيرات من النساء إلى الجلوس فى جميع أنحاء الولاية وهن يحملن الملابس" حيث أجهضن أنفسهن بعد ممارستهن الجنس معه فقد كان يمقت استخدام أى وسائل خاصة

بتحديد النسل . وفى هذا الصدد أيضًا تشير راقصات الحانات فى أحاديثهن إلى مثلهن الأعلى وهى راقصة تدعى "چينيفز" Jennifer اعتاد "إيدى الكبير" Big Eddieأن يدفع لها مائتى دولاراً مقابل أن ترقص على نغمات موسيقى "شعور المحب" ، وها هى "كريسى" تحلم ببلوغ هذا النموذج : "آه لو صرتُ بقادرة على الظهور بمظهر الراقصة المستسلمة المغلوبة على أمرها والتى تتلوى فى رقة آسرة حتى يتدافع نحوى الرجال ويحيطوننى بأموالهم" (ص ١٩) ، وما تقوله "كريسى" يُعد فى الحقيقة صورة تجمع بين النساء اللواتى يعرضن أنفسهن وأجسادهن وبين الرجال ذوى القدرة على "شراء" النساء كما السلع ، وتؤكد الصورة على القيمة المضافة للنساء والتى تحددها السوق حين يظهرن بمظهر العاجزات .

والمسرحية ترسم صورة لرجال يشتركون جميعًا فى امتلاك السلطة المرتبطة بـ "هارولد"- الأب العنيف ؛ فـ "إريك" يتوق إلى تجربة ممارسة الجنس مع "كريسى" ومن ثم يتسنى له التحكم فى مجرى علاقتهما ، ويؤكد "رالفى" لها أن ثمة اتصالا ذهنيًا وروحيًا بينه وبين أبيها (رغم أنه فى الواقع لم يتعرف به مطلقًا) ، ومن منطلق هذا الاتصال يحق أن تكون له سلطة عليها ، وفى النهاية تُصرِّح "كريسى" نفسها بجوهر تلك الصلة التى تجمع بين أبيها وبين جميع الرجال ؛ ففى مشهدها الأخير مع "آل" نجدها تناديه "داديو" Daddyo * وتخاطبه كما لو كان أباها متهمة إياه بوضعها "داخل امرأة لايحبها" (ص ١٠٨) بمعنى أنه اتصل بأمها جنسيًا فحملت فيها . لقد جعلت "كريسى" الصلة التى تربط بين الأب وبين الزوج بل بين الرجال جميعهم فى كونهم مشتركين فى صفة القاهرين الأبويين .

والرجال فى المسرحية لايملون الاستشهاد بمؤسسات أبوية ليكون ذلك بمثابة المبرر الذى يستندون إليه فى قهرهم للنساء ؛ فمثلاً نجد "رالفى" - وهو يهدد "كريسى" انطلاقًا من صلته المزعومة بوالدها - نجده يخبرها أن الإله الأب يعلم بكل ما تفعله ، ويحاول أن يحملها على تناول الكتشب مؤكداً أنه دم ليكون ذلك بمثابة ممارسة

---

* نداء الطفل لأبيه تحببًا . (المترجم)

تشاركية يلجأ إليها كصورة مثلى للأبوية . أما "إريك" فيناضل وفى يده سلاح الدين مستخدمًا إياه بأسلوب أكثر تعقيداً فيشير فى البداية إلى "الكنيسة الأم" بوصفها قوة مسببة للعجز الجنسى لكنه فى النهاية يعتزم مضاجعة "كريسى" ، وبعد ذلك ينخرط فى نوبة اعتراف : "سوف أهمس بسلطتك .... وسيتلو (القس) صلوات التكفير التى سوف تطهرنى من كافة رغباتى الوحشية السوداء ، وذلك هو سرك ولغزك" (ص٣٦).. إذن ستتولى السلطة الأبوية للكنيسة أمر تطهير "إريك" من تلك السلطة التى اختلقها خياله وهى سلطة الجنسية الأنثوية .

والمستشفيات والسجون كالكنيسة تمامًا : جميعها محميات ذكورية قاصرة على الرجال فقط ولذلك تطلب "كريسى" إلى كل من "آل" و"رالفى" أن يحكيا عن الفترة التى قضياها داخل أحد السجون إذ لم تقدها الظروف إلى ارتكاب ما تستحق عليه دخول السجن فى الوقت الذى قضى جميع أقرباؤها من الرجال سنوات من أعمارهم فى السجون . وتعتقد "كريسى" أن اللجوء إلى طلب العون من المؤسسات الطبية لا يكون إلا من أجل الخضوع لاستشارة نفسية ، لكنها تؤكد لـ "سوزان" استحالة لجوئها لمستشارة نفسية بينما تحذرها "سوزان" من المعالجين النفسانيين من الرجال قائلة إن الكلمة تحمل تورية واضحة : فـ therapist (المعالج النفسانى) هى إعادة ترتيب حروف the rapist (المغتصب) . إن جميع المؤسسات واقعةتحت سيطرة الرجال وهى إما محميات لايسمح للنساء بالاقتراب منها أو كيانات تمثل تهديداً هائلاً لهن .

ولكن ثمة شخصيتان تبدوان منذ البداية وكأنهما قد هربتا خارج هذا البناء الأبوى وهما شخصيتا "سوزان" و"جاى" . يشعر "جاى" - بصفته مصابًا بالشذوذ الجنسى - بأن ثمة علاقة مباشرة تربطه بـ "كريسى" فكلاهما مستغَلان من قبل الرجال . وفى حديث يجمعهما نجده يطرح رؤية مفادها أن الاثنين يسعيان وراء الرجال من أجل الجنس: "فكلانا سيعود حتماً إلى هنا ليخبر الآخر بغبائهم وشذوذهم وستكون جميع المشاعر الرقيقة محجوزة لنا" (ص ٤٩) . ولكن للأسف تسيطر على "جاى" و"كريسى" الرغبة فى أن يكونا سلعتين جذابتين يسيل عليهما لعاب الرجال ، ومن ثم تفسخت أواصر علاقتهما وانهارت صداقتهما وصار ما بينهما منافسة مريرة ؛ فـ

"جاى" مازال جزءاً من التراتبية المعروفة رغم أنه لم يضطلع داخلها سوى بدور أنثوى ، ولأنه جزء منها فهو لايستطيع أن يرى "كريسى" غير مجرد منافس جنسى .

و"سوزان" أيضًا تبدو فى البداية وكأنها تمثل استثناء" وسط النساء السلبيات اللاتى تزخر بهن المسرحية .. تحكى "سوزان" عن رد فعلها حين تخلى عنها صديقها فى المدرسة الثانوية وتقول إن انتقامها كان عنيفًا :

لقد أطلقت عليه النار . لم أكن أعلم أن إطلاق النار قد لا يفضى فى بعض الأحوال إلى الموت ، لذا لم أطلق عليه الرصاص بعد ذلك أبداً . كل ما فعلته هو أنى تركته ورحلت بعيداً ، وظل هو على قيد الحياة وعاد للعب كرة القدم بعد عام من الابتعاد عنها . ولكن كم هو أمر جلل أن تطلقى الرصاص على رجل ، وانتبهى فلم يعد هناك رجال بنفس المواصفات والسمات العامة للرجل ، وتعلمين أنه من اليسير أن تمسكى بأحد المسدسات وسرعان ما سيجثون على ركبهم . (ص ٣١).

لقد تعلمت "سوزان" من هذه التجربة أن تكون هى الآخذة بزمام المبادرة : أن تكون المعتدية بدلاً من أن تكون الضحية ، و "سوزان" تتمتع بحرية كاملة تشجعها على الخروج من عباءة الدور الأنثوى السلبى لدرجة عدم تورعها عن أن تعرض على "كريسى" ممارسة الجنس ، ولكن حين تطلب منها "كريسى" العون والمساعدة فى منتصف الليل نجدها تحجم عن نجدتها فقد كانت تلك الليلة فى أحضان عشيقها . إن "سوزان" مثل "جاى" تمامًا فهى لاتطرح سوى فكرة قلب reversal الأدوار الجنسية المعتادة دون اعتباره بديلاً حقيقيًا . وكما تلاحظ "كريسى" فجميع سلوكيات وتصرفات "سوزان" تجعل منها رجلاً متخفيًا قادراً على ممارسة العنف ، عاجزاً عن إبداء الرقة. ولأنها تفهم جيداً كيف ومتى تتبع أساليب العنف لتحقق غاياتها ومآربها فقد تمكنت "سوزان" من شغل موقع متميز فى التراتبية : فهى الناطقة بلسان "توم الكبير" فى صالة الرقص .

"توم الكبير" هو مالك الحانة الذى لايظهر بشخصه فى المسرحية ، هو الأب الذى

لايدير فقط صالة الرقص حيث ترقص النساء للرجال ، بل يدير أيضًا "صالة توماسيتا Thomasita Room" حيث يرقص الرجال للرجال و" صالة توم - توم"Tom-Tom Room حيث ترقص النساء للنساء . وتصف "سوزان" "توم الكبير" وهو يقوم بجولاته التفتيشية متنقلاً بين حاناته كل ليلة قائلة إنه "كرجل مسئول عن منزل واحد حيث يحرص على الاطمئنان على كل صغيرة وكبيرة فى ملاهيه: على حداثة الأغانى المعبأة فى الجوكبوكس * وعلى سعادة الزبائن وعلى أدب بائعات الهوى وكفاءتهن فى القيام بعملهن" (ص ٥٨) . إذن مثلما يسمح مجتمع المسرحية ببعض الاستثناءات فى جنس من يَستغِلّون ومن يُستغَلّون فإن "توم الكبير" لايجد أية غضاضة فى إرضاء كافة الأذواق الجنسية مع الاحتفاظ فى الوقت ذاته بسلطته فى السيطرة على النظام ككل . لذا فمن اليسير حقًا استنتاج حقيقة مؤداها أن صالة الديسكو الخاصة بـ "توم الكبير" ماهى إلا رمز للمجتمع الأبوى ، ومن ثم يشى عنوان المسرحية بأن الحدث المسرحى برمته يدور فى صالة الرقص .

والمسرحية فى مجملها عبارة عن نمط متكرر قوامه لقاء "كريسى" بكل شخصية من الشخصيات الواحدة تلو الأخرى . والجلىّ أن كل شخصية تحاول أن تفرض على "كريسى" دوراً جنسيًا محدَّداً ، وهو أمر تقاومه بحدة تتعاظم رويداً رويداً مع تطور المسرحية . فى الفصل الأول تبدأ "كريسى" غير دارية بالطبيعة الحتمية للوسط الذى تعيش فى كنفه ، ويجىء "هارولد" ، وهو ممثل للأبوية ، ويقول لها : "إنى عنصر راسخ دائم" (ص ٤) ، ولكن لاتفقد "كريسى" تفاؤلها : "سأظل أسعى وراء أشياء قد أتمكن من الحصول عليها" (ص ٣) . وفى المشاهد التالية نجدها تلتقى بثلة من الرجال المستغلين ، بيد أنها لاتبدى استياءها سوى من "إريك" الذى فشل فى أن يلقى بعبارات المجاملة على مسامعها مادحًا ثوبها ، لذا تنصحه قائلة :

حين تحاول أن تكون مع إنسانة تزخر رأسها دومًا بضروب عدة من الرقصات - إنسانة من طراز خاص .. أعنى أنى طالما حلمت بالباليه ، طالما حلمت بأشكال أخرى من الرقص ! من دون جميع راقصى القوالب

---

* الجوكبوكس jukebox هو خزانة مشتملة على جهاز كاسيت أوتوماتيكى يتيح للمرء سماع الأغنية المسجلة التى يختارها بمجرد وضع قطعة نقدية فى ثقب خاص . (المترجم) .

> المختلفة من فن الرقص تبدو راقصة الحانات كمجرد ناقل أو فاكسيميلي متواضع - وينبغي أن تعامل فتاة من هذا الطراز بشكل خاص جداً وإلا ستصاب بالسأم من جراء الاحتكاك بشخص مثلك وهو ما حدث لي الآن بالفعل ، وأحياناً قد لاتكون النتيجة مجرد السأم والملل بل قد تتحول إلى الصراخ في وجه من هم على شاكلتك . (ص ١٦) .

ها هي "كريسي" تؤكد ذاتها لأول مرة ، بيد أن توكيدها لذاتها هنا يبدو مستنداً إلى حاجاتها ورغباتها الخاصة كراقصة وليس إلى حقها في المعاملة المهذبة كإنسان ذي كيان وكرامة . ولايقتصر إقدام "كريسي" على ذلك الموقف مع "إريك" فحسب بل تمارس هذا الحق مع "آل" أيضاً ، ويصل توكيدها لذاتها معه إلى الحد الذي تصر فيه على استخدام موانع للإنجاب أثناء ممارستها الجنس وتذكر سبب ذلك قائلة : " لقد كنت بصدد التحول إلى مشروع إجهاض بالنسبة لأمي ولا أود أن يتكرر ذلك معي" . يسدل الستار على الفصل الأول بنجاح "آل" في استمالة "كريسي" حيث نجدها تستجيب في رقة ودلال لكلماته التي انبرى في إلقائها على مسامعها ليصفها من خلالها بشكل جنسي فج : "حقًا : أنت أفضل رفيق فراش التقيت به منذ زمن طويل " (ص ٣٧) .

يُستهل الفصل الثاني بمشهد تناجي "كريسي" ذاتها خلاله وتستعرض فيه ثمة أفعالاً حياتية لايسمح سوى للصبية والرجال بإتيانها . إنها هنا تبدأ في إدراك القهر العام الواقع على النساء ، ومع تطور أحداث هذا الفصل نجد إدراكها لهذه الحقيقة يتنامى ويتعاظم ؛ فها هي في المشهد الثاني تستنكر عرض "جاي" بأن يقدمها في حفل الشواذ القادم على أنها رجل يدعى "كريستوفر" ؛ تقول : "لايمكنني أن أكون كريستوفر يا جاي" (ص ٥٥) ؛ ذلك هو أول تعبير هادىء عن فخرها بهويتها كأنثى .

لم يكن تعبير "كريسي" عن غضبها مباشراً في البداية بيد أنها بدأت في التصريح به في هذا الفصل . ها نحن نجدها تخبر "سوزان" بتجربتها في التعرف بأحد الجنود في مدينة نيويورك وإغوائه ثم وصولها في النهاية إلى نبذه وطرده ، وها هي تعترف بأنها أقدمت ذات مرة على البصق في حذاء إحدى زميلاتها الراقصات حيث كانت تغار "كريسي" منها بسبب صديقها . وفي المشهد الأخير من هذا الفصل تحاول أن تواجه

أمها بحنقها منها بسبب محاولة الأخيرة إجهاضها و"كريسى" لازالت جنيناً فى بطنها ، ولاتجد الأم رداً سوى أن تجيب بأن ذلك لم يكن خطأها وإنما خطأ أبيها الذى رفض أن يستخدم أى مانع للإنجاب ، ولكن لاتقبل "كريسى" هذا التفسير من أمها فتتركها وهى فى أشد حالات الغضب قائلة إنها لاترغب فى رؤية أى من والديها ثانية .

وفى الفصل الثالث لاتملك "كريسى" ، التى دأب الآخرون على التحرش بها ، سوى اللجوء لمن حولها آملة أن يمدوا لها يد العون فتذهب إلى "إيريك" و"سوزان" وكذلك والديها . حين يتقاعس "إيريك" عن مساعدتها نجدها تنفجر غاضبة فى وجهه محذرة إياه أنه كائن "دأب على التطفل فى هذا الكون" ، وحين تذهب إلى "سوزان" فى وقت متأخر من إحدى الليالى طالبة العون تجدها تقضى ليلتها مع رجل فتدفعها "كريسى" بيديها مرتكبة أول فعلة عنيفة جسدياً ، وتذهب إلى والديها بعد أن أرقتها هواجس وكوابيس جعلتها لاتدرك إن كانت رجلاً أم امرأة ،ونجدها تسألهما عن صحة ذكريات طفولتها التى تجعلها تشك فى أن ثمة وقائع تحرشات وممارسات جنسية تعرضت لها فيما مضى فيجيبانها (والداها) بالنفى قائلين : "إن كل ما فى ذهنك ما هو إلا أشياء طالما رغبتها وسعيت إليها ، ولكن ما من أحد فعل ذلك بكِ" (ص ٦١) . وتتطور الأحداث بـ "كريسى" لتقرر فى لحظة إحباط وضعف أن تتزوج مَن "آل" فقد "أدركتُ أخيراً كيف أننى كنت أعيش حياة رتيبة بغيضة لا يمكن أن يسعد أى من البشر بعيشها ، وأنا أقصد تلك الحياة القاسية الوضيعة الأنانية حينما كان يعوزنى وجود ذات بداخلى . لا ... بل ذات حقيقية ، بيد أنى أتمتع بمناقب أخرى" (ص ٩٧)

لقد أدركت "كريسى" الكثير عن وضاعة وضآلة منزلتها فى هذه الحياة ومن ثم تحاول إنجاح علاقة زوجية قائمة على الغيرية والإيثار ، لكنها تعاود فى المشهد التالى التعبير عن غضبها والذى تواجه به هذه المرة زوجها "آل" الذى أثبت أنه رمز للأبوية : " لن أنصت إلى ما تقوله بعد ذلك "داديو" ! ألا تعلم كيف سأتجاهل ما تقول ؟ فأنا إنسان حر – نعم إنسان حر" (ص ١٠٧) . لقد ربطت "كريسى" بين جميع الرجال بعلاقة قوامها أنهم قاهرون ، وربطت بين النساء بصلة يدعمها كونهن مقهورات .. وذات مرة تجد "آل" ينهال بالسباب على عاملة التليفون فلا تملك إلا أن تسأله : "كيف

لك أن تدعوها بالعاهرة ؟ ... إذن فهكذا تكون جميع النساء بالنسبة لك ، أليس كذلك ؟" (ص ١٠٠) . وتربط "كريسى" بين النساء وبين الطعام معتبرة إياهن أدوات استهلاك بالنسبة للرجال ، وتؤكد ذلك حين تقول لـ "آل" : "لستُ قطعة كبد تعيش على استنزافها ! (ص ١٠١) ، ولكنها لاتسلم من العقاب حين تنادى باستقلالها وحريتها رغمًا عن الأبوية السائدة . يُختتم المشهد بـ "آل" وهو يضربها ضربًا وحشيًا مبرحًا .

لقد فهمت "كريسى" أخيراً التراتبية المعروفة بيد أنها لاتملك تغييرها ؛ فهذه التراتبية كما يحذرها "هارولد" هي "عنصر راسخ دائم" . فى المشهد الأخير تعاود "كريسى" الظهور لتقدم نفسها لأول مرة داخل حانة مخصصة لهواة تعرية النصف الأعلى من الجسد . يقول منظم الحفلات - الذى يشار إليه فى نص المسرحية بـ "الرجل" THE MAN - إن "كريسى" اختارت أن تظهر وهى تضع قناعًا على وجهها وتكشف عن النصف الأعلى من جسدها . هنا اختيار "كريسى" لملبسها يشى بما وصلت إليه من استيعاب لوضعها وموقفها ؛ فهى لم تعد تظهر فى صورة الفتاة ذات العينين المشعتين التى تتخذ من رقصها وسيلة للتعبير عن الذات ، وبدلاً من ذلك تتحول إلى الظهور كمجرد شيء جنسى بلا وجه . ويتوجه "الرجل" بحديثه إلى الجمهور قائلاً "إنها عملت وكدحت طوال حياتها لكى تحصل على ما حصلت عليه الآن" (ص ١١١) . إن ماحصلت عليه "كريسى" أخيراً هو موقعها داخل هذه الأبوية الراسخة المترسخة . لقد حاولت أن تؤكد حريتها ووجودها كإنسان كامل وليس كـ "مجرد قطعة كبد" ، لكنها كانت تعاقب بعنف بل كان هناك من هم على استعداد للتضحية بها من أجل الإبقاء على النظام القائم .

فى مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٣ أكد "ريب" أن إقدامه على كتابة هذه المسرحية كان محاولة شخصية من جانبه للتوحد مع موقف المرأة، "أعلم أن أهم ما حاولت فعله كان أمراً شخصيًا بحتًا وأعلم أنه تم بدافع رغبة فى إزالة أية مسافة قد تفصل بينى وبين المرأة" (٢٢) . إن تطور "كريسى" من العيش من أجل إمتاع الآخرين إلى الإقدام على محاولة الإعلان عن نفسها ككائن مستقل ما هو فى الحقيقة سوى سمة من سمات التطور الخلقى عند الأنثى على حد وصف "جيليجان" :

> **فى تنمية المرأة ثمة حقيقة مطلقة اسمها الرعاية كانت تُعرف فى البداية بأنها عدم إلحاق الأذى بالآخرين ، لكنها صارت معقدة من خلال تكشُف الحاجة إلى تكامل الشخصية ، وقد فتح هذا التكشُف الباب أمام ادعاءات المساواة المتضمنة فى مفهوم الحقوق ، وهى إدعاءات أفضت إلى تغير فهم واستيعاب العلاقات ، كما أدت أيضًا إلى تحول ملموس فى مفهوم الرعاية وتعريفها . (ص ١٦٦)**

ولكن تشهد اللحظة التى تعلن فيها "كريسى" عن حقها فى تكامل الشخصية رد فعل قمعى من جانب الأبوية التى تصر على الإبقاء على دورها كضحية سلبية .

لقد حاول "ريب" أن يفكر بعقلية امرأة ، ولكن - برغم ذلك - خرجت مسرحيته ذات بناء درامى "ذكرى" بل وعلى نحو تقليدى أيضًا . تناضل "كريسى" - البطلة الوحيدة - ضد مجتمع لايعاملها سوى بعدائية غريبة ؛ إذن هى - بمفردات "بيرك" - الضحية التى تمت التضحية بها من أجل النظام الجديد الساعى نحو الكمال، لكن لا تحمل المسرحية فى ثناياها أية تضمينات بشأن حدوث أى تحول سواء شخصى أو مجتمعى .. و "كريسى" تختلف تمامًا عن "چيسى" - بطلة مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" - فالأولى لم تختر مصيرها ، بيد أنها تشبه إلى حد ما "دانييل" - إحدى شخصيات مسرحية "الإخوة" - فقد تطورت "كريسى" من مرحلة البراءة إلى مرحلة تمتعت خلالها ببصيرة درامية ، وتمت الإشارة إلى تطورها هذا دون طرح فكرة استفادتها أو استفادة المجتمع من تلك المعرفة التى اكتسبتها بشق الأنفس .

فى تصويرها لنظام أبوى متسق متورط فى عملية القهر المنظم للمرأة تعكس مسرحية فى صالة الرقص أسلوب التفكير النسوى الراديكالى الذى كان سائداً خلال الفترة التى صدرت فيها المسرحية ، وكم هى مفارقة عجيبة حقًا أن نشير إلى تلك الحقيقة بالنسبة لمسرحية لاقت هجومًا ورفضًا عنيفًا من قبل معظم معتنقات الفكر النسوى الراديكالى إبان تلك الفترة وذلك لأنها من تأليف رجل .. ولكن مرة أخرى ، وبعد أحد عشر عامًا ، يعاود "ريب" مناوأة العلاقات بين الجنسين ، لكنه يفعلها هذه المرة من خلال منظور ذكرى فيعترف بأنه يعكس ما بداخله من صراعات وما بداخل

أصدقائه أيضًا . تجدر الإشارة إلى أن الحركة النسوية كانت قد وسعت من رؤيتها خلال الحقبة الفاصلة بين محاولتي "ريب" لدرجة أن "روبين مورجان" – وهو من أنصار الحركة النسوية الراديكالية – قام في عام ١٩٨١ بكتابة رأى مفاده أن "المذهب النسوى صار وجهة نظر هامة وتحولية بالنسبة للرجال كما هو بالنسبة للنساء ، بل هو توجه ضرورى من أجل استمرار الحياة الواعية على هذا الكوكب" (ص xiii) ، ويستطرد "موجان" واصفًا النسوية الثقافية الجديدة بأنها كالهولوجراف – أى ظاهرة ثلاثية الأبعاد تحمل ملامح عدة .

> **بالتأكيد وضع المرأة عالمى النطاق هو واحد من الملامح المميزة ، كذلك فإن إيجاد التوازن التكنولوجى من أجل مجتمع جديد يعتبر ملمحًا آخر... هناك أيضًا التعقيد المتعلق بالعاطفة الجنسية عند كل من المرأة والرجل.... أما مالوحظ من موضوعات منفصلة – مثل الجنساوية ، العرق ، البوليطيقا الكونية ، البناءات الأسرية ، الاقتصاد ، البيئة ، الطفولة ، والنضج العمرى – فجميعها تكشف عن الاتصال البينى الذى نستشعره حين نتنقل داخل إطار الهولوجراف .. أما التفاعلات الداخلية الخاصة بالجسد البشرى والتفاعلات الداخلية الخاصة بالجسيمات الدقيقة وقضايا الاحتضار والموت ... واليقين الروحى والواقع العلمى ... فتكشف عن نفسها كتعبيرات متمازجة داخل نسيج ديناميكى كلى واحد . (ص xiv) .**

وتلك هى الفلسفة المتضمنة فى أحدث مسرحيات "ريب" ، تلك التى تحمل عنوان "صخب". تدور أحداث "صخب" داخل أحد منازل هوليوود هيلز حيث يقيم اثنان من وكلاء ترشيح الممثلين هما "إيدى" Eddie و "ميكى" Mickey . يلجأ "فيل" Phil – وهو ممثل متعطل – إلى "إيدى" طامعًا فى تعاطفه بسبب ظروف زواجه الآخذ فى الانهيار وسائلاً نصيحته بشأن حياته المهنية التى ينتقل خلالها من فشل إلى آخر . يأتى "آرتى" Artie – وهو كاتب سيناريو فى منتصف العمر – بفتاة صغيرة مراهقة بلا مأوى تتطفل فى انتقالاتها على أصحاب السيارات المسافرة ، يأتى "آرتى" بتلك

الفتاة ، وهى تدعى "دونا" Donna ، لتعيش مع "إيدى" و"ميكى" اللذين يتنافسان على جذب اهتمام مصوِّرة فوتوغرافية تدعى "دارلين" Darlene . يطرح "إيدى" على "فيل" فكرة ممارسة الجنس مع "دونا" مع حرمان "ميكى" من نصيبه فى هذه الوليمة عقابًا له على إيثار "دارلين" الواضح له . فيما بعد ترحل "دونا" بعد توبيخ "فيل" وإهانته لها لادعائها الفهم فى كرة القدم . يُسدل الستار على أحداث الفصل الأول بتحول "دارلين" بعاطفتها إلى "إيدى" بعدما ينكر "ميكى" اهتمامه أو إعجابه بها .

الآن ، وبعد مرور عام ، أصبح "فيل" أبًا وفى نفس الوقت صار على شفا الانفصال عن زوجته ، ومن ثم يطلب العون من "إيدى" ثم "آرتى" لعلهما يمكنّانه من فهم مصيره، ويقرر الرجلان أن "فيل" بحاجة إلى رفيقة تعينه على الخروج من هذه الأزمة فيستدعيان راقصة ممن يطلق عليهن الـ bubble dancers * تدعى "بونى" Bonnie . وتخرج "بونى" مع "فيل" فى سيارتها بيد أنها سرعان ما تعود بعد ما ألقاها "فيل" من السيارة أثناء سيرها . يختفى "فيل" لفترة وجيزة ويعود ومعه ابنته الصغيرة التى استطاع أخذها خلسة أثناء استسلام أمها لغفوة قصيرة وقت القيلولة .

بضعة أيام هى ما تفصل بين خاتمة الفصل الثانى وبدء أحداث الفصل الثالث الذى يُفاجأ "إيدى" فى مشهده الأول بـ "ميكى" وهو يغازل "دارلين" فينسحب "ميكى" ليشهد لقاء "إيدى" بـ "دارلين" حواراً عنيفًا ينتهى فجأة بمكالمة هاتفية تحمل خبر مصرع "فيل" فى حادث تصادم . وتتطور أحداث الفصل ويبدأ المشهد الأخير من المسرحية بعد جنازة "فيل" . يعثر "إيدى" على رسالة قصيرة كان "فيل" قد أرسلها فى نفس يوم مصرعه يقول فيها : "لقد تعلم الفتى - الذى يموت اليوم إثر حادث - ماهية القدر وطبيعته" . يفشل "إيدى" فى فهم مقصد الرسالة كما يفشل فى إقناع "ميكى" بأنها تحمل مغزى معينًا ، فينصرف "ميكى" ويقضى ليلته فى عبث وصخب أمام جهاز التلفاز بعد أن لعبت الخمر برأسه . وأثناء انغماسه فى مناجاته الصاخبة تأتى "دونا" ثانية باحثة عن مأوى . تنتهى المسرحية وتجىء خاتمتها مفعمة بنبرة سلام وسكينة يندر أن نستشعرها وسط زحم أحداثها السابقة ، ويسدل الستار على "إيدى" وهو جالس

* هن راقصات يعملن فى الحانات والملاهى الليلية . ترقص الواحدة منهن عارية أو شبه عارية وفى يدها بالون . (المترجم) .

بينما تستسلم "دونا" للنوم بين أحضانه .

يحمل عنوان المسرحية "صخب" ، الذى اختير بعد بروفات المسرحية ، إشارة إلى السطور الافتتاحية فى مسرحية "ماكبث" Macbeth والتى وردت على لسان الساحرات الثلاث : "تُرى متى سنلتقى ثانية ؟ أوسط ضجيج الرعد أم بين أشعة البرق أم تحت المطر ؟ حين يهدأ الصخب، حين تنتهى المعركة بهزيمة ونصر" . لاتوجد بين المسرحيتين أية أوجه تشابه مباشرة وصريحة سواء فى الحبكة أو فى الشخصيات ، ولكن يبدو من "ماكبث" و "صخب" أنهما تركزان على رجال يواجهون طبيعتهم القاتمة ، كما تلقيان الضوء على كيفية مجابهة القدر فى جو مفعم بـ "الضباب والهواء الملوث" يجدر أن نذكر أن خاتمة "صخب" تحمل تناقضًا ظاهراً حيث يبدو "إيدى" وقد "خسر وفاز" .

يطلعنا المشهد الافتتاحى من "صخب" على "إيدى" وهو يرقد نائمًا أمام التلفاز . يدلف "فيل" وهو يسأل : "إيدى ، أمستيقظ أنت أم نائم؟" (ص٢) ، ثم يسترسل فى وصف صدامه الأخير مع زوجته . يُصعق "إيدى" حين يعلم أن زوجة "فيل" غاضبة منه تمامًا كما تحنق على زوجها ، ويقول "فيل" : "أقصد إنه شىء محزن ، فهى حزينة ، بل يشعر الجميع بالحزن ، جميعهن مصابات بمس من الجنون . تُرى فيم تفكر ؟ ... ما من واحدة منهن بقادرة على التفكير . حقًا لا أعلم شيئًا عما يفعلنه" (ص٧).

يشى الحوار الذى يدور بين "فيل" و"إيدى" فى المشهد الأول باتجاه يسيطر على جميع الرجال فى المسرحية – اتجاه عبارة عن حيرة مفعمة بالعدائية يشعر بها الرجال حيال النساء ، ويبدو فعلا أن جميع الشخصيات تعيش فى ارتباك مقترن بصوت طبول الحرب ، وذلك هو الصخب الذى يشير إليه العنوان . فالشخصيات تسير هنا وهناك على غير هدى ، تدخل وتخرج بلا أى دافع ، ما تتفوه به مجرد كلام مزخوم بعبارات فارغة جوفاء من قبيل "بلاه- بلاه- بلاه" و "رابايتتا" و "ووتشا ماكاليت" و"ثينجا ماچيج" ، وجميعها هراء تضمنه الشخصيات فى حواراتها لسبب يذكره الكاتب فى الإرشادات المسرحية وهو أن "يظلوا فى حديث دائم ، بل هو هراء ينبغى أن يقال بثقة واقتناع يتمتع بهما المرء حين يهم بإضافة الكلمة الناقصة" (ص ١-٢) . أما "إيدى"

و"ميكى" اللذان يبدوان أكثر الشخصيات ثقة بالذات فى المسرحية ، فهما أيضًا يستخدمان فى معظم حواراتهما مثل هذه الكلمات الجوفاء ، ويتم ذلك غالبًا وهما يحاولان الدفاع عن خط من التفكير يبدو عميقًا فى ظاهره بينما هو غث فى مضمونه. وحتى حين يتوقف "إيدى" عن تضمين مثل هذا الهراء فى حديثه فهو يضفى جواً من سوء الفهم والحيرة وكأن ذلك شكل من أشكال الدفاع عن الذات :

ميكى : ما تلك النبرة ؟

إيـدى : ماذا تعنى بسؤالك "ما تلك النبرة" ؟ إنها نبرتى .

ميكى : إذن ماذا تعنى ؟

إيـدى : تقصد نبرتى ؟ ما تعنى نبرتى ؟ ليس هناك ما يدفعنى لأن أفسر لك نبرتى اللعينة فأنا لا أعلم شيئًا عما تعنيه .. تُرى ماذا تعنى فى اعتقادك؟ (ص٢٢).

يزيد من هذا الارتباك والتخبط تعاطى المخدرات ومعاقرة الكحوليات من قبل جميع من فى المسرحية ، بيد أن "صخب" تختلف عن الكثير من المسرحيات الواقعية السابقة التى توظّف الكحوليات فيها على أنها مصل الحقيقة ؛ فـ "صخب" تصور تعاطى المخدرات والكحول وكأنه هروب ، وعلى حد وصف "إيدى" فهو "الحلم الأمريكى بالنسيان" (ص٩٥) ، كما تشير المسرحية إلى أن هذا التعاطى هو الحجة التى يتذرع بها مرتكبو السلوك غير الأخلاقى : حين يروى "فيل" كيف انهال ضربًا على زوجته فى غمار شجارهما نجد "إيدى" يبادر بالرد عليه قائلاً : "ما هذا ؟ أكنت غائبًا عن الوعى؟" (ص ١٠) . وفى موضع لاحق بالمسرحية يحكى كل من "إيدى" و "ميكى" قصة المزحة التى استخدما فيها "بونى" لمداعبة "روبى راتيجان" Robbie Rattigan وهو نجم تليفزيونى قدم إلى لوس أنجيليس من أجل برنامج لاختبار المواهب الجديدة ، ويرويان كيف وصلا إلى المطار ومعهما "بونى" جالسة فى مقعد السيارة الخلفى . كانت "بونى" قد لُقنت قبل الذهاب بأن "تروِّح" عن "راتيجان" أثناء العودة من خلال إثارته جنسيًا بممارسات شاذة ، ولكن بينما يستدعى الرجلان فى جذل ذكرياتهما عن رد فعل "راتيجان" إزاء ما فعلته "بونى" معه يتذكران فجأة أن ابنتها الصغيرة كانت أيضًا معهم فى السيارة ، ومن ثم يتحول جو رواية القصة من المرح إلى الكآبة :

ميكى : شيء مقيت ؟ أليس كذلك ؟ أشعر وكأنى أصاب بالغثيان .

إيـدى : لكتنا كنا غائبيْن عن الوعى ، أليس كذلك ؟ نعم كنا فى عالم آخر .

ميكى : ربما كنا ثمليْن . (ص ٩١) .

فى الحال التجأ الاثنان إلى المخدرات كمبرر لما فعلاه ، لكن يشك "إيدى" هذه المرة فى مدى صحة هذا المبرر : "إذن كان لابد لنا أن ننسى الأمر برمته وهو ما لم يحدث" . يتفق الرجلان فى النهاية على أن "بونى" أيضًا كانت شريكة فى المسئولية إذ " لم يحملها أحد" على الإتيان بابنتها ، ولكن يؤكد "إيدى" أنه لايمكن أن يقع عليها اللوم أيضًا :

بما أنه كان فتى من التلفاز فما الفرصة التى كانت بيدها ؟ إنها لم تطق صبراً .... وهنا أقصد ما الذى كانت تشغل وقتها بمشاهدته ؟ ثمة ملايين الساعات يبثها التلفاز أسبوعيًا ومن ثم اختلطت الموجات الهوائية بالموجات التليفزيونية ليختلط عليها الأمر برمته فتضطرب موجات ذهنها ، وكما تعلم فقد امتلأت رأسها بضباب الأفكار التليفزيونية التى تستخدمها فى الإشارة إلى كل شيء . (ص ٩٣) .

يُعد التلفاز عنصراً جوهريًا للغاية من عناصر الصخب فى المسرحية ؛ حيث يستخدم كمصدر يقدم إعلامًا مستمراً بيد أنه إعلام من النوع القابل للشك ، من النوع الذى يؤدى إلى مزيد من الارتباك والتخبط . التلفاز - بالنسبة لـ "إيدى" و "آرتى" و "ميكى" و"فيل" - يُعد أيضًا مجالاً للعمل ومصدراً للرزق ، ولكن - برغم ذلك - يصفه "إيدى" بقوة شديدة الإفساد .. وفى إحدى محاولاته لحض "فيل" على البحث عن وظيفة يصف "إيدى" الصناعة التليفزيونية بقوله :

انظر ، ينبغى أن تستغل وتُفيدمن صفاتك البشرية الرائجة وذلك هو كل ما فى الأمر .... إذن مثل كل فتاة ليل فى هذه المدينة ، مثل الجميع بما فيهم أنا عليك أن تتعلم كيف تعير هذا الرياء الكلى المنظم أصغر جزء من أى حقيقة تستطيع استقطاعه من نفسك . (٢٠) .

كان "إيدى" قد نشأ بين أبوين متعصبين دينيًا ، ونجده يصارح "دارلين" بأنهما كانا يضربانه إذا ما تجرأ وشاهد التلفاز . الآن يبدى اعتراضًا شديدًا على سلوك أبويه واصمًا إياه بـ "الجنون" ، بل أحيانًا يتخذ من أسلوب تنشئته حجة يتذرع بها لتبرير سلوكه ، لكنه يبدو على الرغم من ذلك ميالاً إلى استعادة وجهة نظر أبويه بالنسبة للتلفاز الذى كانا يعتبرانه أداة من أدوات الشيطان وملك الأكاذيب .. ويبدو زيف التلفاز بالنسبة لـ "إيدى" رمزًا مناسبًا لزيف حياته . لذا يقول لـ "بونى" فى الدفاع عن سلوكه : "تعلمين بالطبع أن كلا منا ماهو إلا مجرد خلفية فى حياة الآخر . أشعر أننا مجرد كائنات مقهورة مبعدة تتخبط وتتعثر وسط هذا الصخب الغامض ، هذه المسلسلة المستهلكة المقتبسة والتى كانت ذات يوم حياة مثمرة كالبرنامج الذى يذاع فى أوقات ذروة المشاهدة" (ص ١١٥) .

يتراءى ضباب التخبط والتشتت للرجال فى المسرحية وكأنه عائق يعزلهم تمامًا عن النساء ، ومن ثم نجد "فيل" مثلاً وهو يحاول تفسير مادفعه إلى ضرب زوجته : "لقد وجدتها أمامى وكأن سحابة تلف وجهها ، لم تكن تحجبها عنى فحسب ، بل كانت تقول كل ماهو حقير عن أفكارى وتصرِّح بكل شىء عنى ، لذا كنت فظيعًا وكان سلوكى مشينًا ، وبدت هذه السحابة وكأنها تعرف ذلك" (ص ١٠) . أما "إيدى" فتدفعه الغيرة من إعجاب "دارلين" بـ "ميكى" إلى اتهامها بالتشتت وعدم القدرة على التمييز : "يبدو أنه لزام على أن أخترق تلك السحابة اللعينة التى تلفك ، والتى تضفى جوًا من الضبابية والغموض يعوزه أبسط أنواع التمييز" (ص ١٣٩) . إذن يبدو حقًا أن الرجال مرتبكون ومتخبطون بسبب النساء ، ولكن يبدو أيضًا أن هذه الحالة من التخبط تروق لهم أكثر من الاتجاه إلى تأمل ما تفكر فيه النساء . لقد استُبدلت الأبوية المنظمة فى مسرحية "صالة الرقص" بحالة مبعثها حرب العصابات فى "صخب".

ولكن يبدو توجه "ريب" فى مسرحية صخب مختلفًا تمامًا عن توجهه فى "صالة الرقص" التى اعتنق فيها وجهة النظر الأنثوية الخاصة بـ "كريسى" فى حين يتجلى تركيزه فى "صخب" منصبًا على الرجال وخاصة على المثلث المكوَّن من "إيدى" و"ميكى" و"فيل". ورد على لسان "ريب" قولـــه إن "مسرحيـــة الفتيان" 'the

'guys' play' كان هو العنوان الأول المناسب لمسرحية صخب ("هوليوود" ، ١) . يتجلى فى مستهل المسرحية الرابط الذى يجمع بين كل من "إيدى" و"ميكى" الرفيقين فى السكن والزميلين فى العمل حيث يوحدهما اتجاه قوامه الشك المعقد. ولكن يجد "إيدى" نفسه منجذبًا إلى انفعالية "فيل" وعدوانيته . يأتى شقاء "فيل" الذى يفضى به إلى الانتحار من وعيه بأنه – وحسبما يصف نفسه – "متحجر الفؤاد وعاجز تمامًا عن ضبط النفس" (ص ٧٥) ، بيد أن سلوكه الخارج دومًا عن نطاق السيطرة يبدو وكأنه يروق كثيراً لـ "إيدى" الذى نجده ينصت فى جذل إليه وهو يصف ضربه لزوجته أو انخراطه فى معركة يفتعلها مع شخص ما أثناء وجوده فى إحدى الحانات . وحين يبدى "فيل" ندمًا عما يفعله يسارع "إيدى" بحضه على إيجاد العذر لما يقدم عليه من أفعال: "هون على نفسك يا صديقى ؛ فالقضية الحقيقية ليست هى عنفك مع الآخرين أو تورعك عن الاصطدام بهم .... إنك تتلذذ بضربك الآخرين وأنت تعلم ذلك" (ص٧٨). إن "إيدى" – فى الواقع – هو الذى يستمتع بعنف "فيل" مثلما هو الأمر بالنسبة لـ "فيل" نفسه ، وهو يفعل ذلك فى الوقت الذى يدعى فيه اختلافه المطلق عن "فيل" فى قدرته على ضبط النفس والتفكير بعقلانية .

يغلف سلوك "إيدى" فى المشاهد الأولى من المسرحية شىء من العدائية، ويتجلى ذلك فى الإشارة إلى علاقته بزوجته السابقة ، كما أنه مدمن للمنافسة والمزاحمة وهو أمر نتبينه فى صراعه مع "ميكى" للفوز بـ "دارلين" ، ولانغفل أيضًا أنه مستغل ، واغتصابه الوشيك لـ "دونا" خير شاهد على ذلك . ولكن ما يميز عدائية "إيدى" هو أنها متوارية ، ليست عمن حوله فحسب بل حتى عن نفسه حيث يحجبها سد أقامه بمحاولات لسوق مبررات عقلانية لما يفعله ، وأخيراً يشهد الفصل الثانى مسايرته لـ "فيل" فى عنفه من خلال إجرائه لترتيبات لقاء "فيل" الأول بـ "بونى" ، وحين تعود "بونى" لتوبخه تلمح الإرشادات المسرحية إلى رده عليها بشكل طفولى . إن "إيدى" يحاول فى البداية إلقاء اللوم على "بونى" باعتبارها مسئولة عن عنف "فيل" معها لكنه يخبرهما فيما بعد بأنه ضاق ذراعًا بهما ، بل تتطور الأمور به لنجده يحاول أن ينأى بنفسه عن "فيل" واصفًا شجاعته المبكرة بأنها كانت بفعل تعاطى المخدرات .

يحاول "إيدى" أن يسوق مبررات منطقية لاكتئابه المتعاظم وذلك بإلقاء اللوم على الواقع ؛ فنجده فى البداية يعزو حالته المزاجية إلى الأخبار عمومًا ، ثم يرجعها بعد ذلك إلى مسألة تطور القنبلة النيوترونية التى تقتل البشر ولا تؤثر إطلاقًا على المنشآت وهو أمر يجده "إيدى" سببًا لأن يسود " اتجاه لعين بشأن ما هو جدير بالاهتمام فى هذا العالم وبشأن ما يستحق البقاء ، لذا أتعلم ما يتربع على قمة التراتبية فى هذه الدنيا ؟ إنها الأشياء !" (ص ١٢١) ، ويخلص إلى أنه قد تعلم درسًا وهو "كن شيئًا . فلأكن شيئًا وأكون محبوبًا ، شيئًا وأعيش . كن أكثر قسوة ، أكثر برودة ، كن كالصخر ، تلك نصيحتى " (ص ١٢٢) .

تحرص نساء المسرحية على الإلقاء باللوم على "إيدى" لقيامه بترديد أسانيد عقلانية تفسر سلوكياته الدالة على القسوة وتحجر الفؤاد ؛ فنجد "بونى" مثلاً وهى تعلق على خطبته العصماء عن القنبلة النيوترونية فتقول : "حسن يا إيدى ، ولكن ما من سبب يجعلك بهذه الخسة مع أصدقائك" (ص ١٢) ، أما "دارلين" فتواجهه وهى تضع حداً لعلاقتهما بقولها : "أظن أنه لم يعد هناك ما يجعلنا نتذرع بماضينا وخلفيتنا لكى نبرر سلوكياتنا القبيحة والتى ترتكبها كلٌ إزاء الآخر (ص ١٤٢) .

ولكن لم تنته المظهرية الشكاكة عند "إيدى" إلا بوصول رسالة "فيل" التى يُعلم فيها الجميع بانتحاره. أرسل "فيل" هذه الرسالة فى نفس يوم رحيله وكتب فيها يقول: "الآن يفهم الفتى الذى يلقى حتفه فى حادث طبيعة المصير" (ص ١٤٧). يحاول "إيدى" فهم مغزى موت "فيل" وذلك من خلال حل رموز "شفرة" الرسالة ، ويصل به الأمر إلى الكشف عن معنى بعض الكلمات الدليلية فى الرسالة من خلال المعجم ليخلص إلى رأى يعبر عنه بقوله: "إذن إن كنت قد لقيت حتفك فى حادث لم يكن متوقعًا أو مقصوداً فعزاؤك أنك فهمت التوالى الضرورى والتطور الحتمى للأحداث"(ص ١٥١). ويحاول "ميكى" الاعتراض على محاولات "إيدى" لتفسير مغزى الرسالة بيد أن "إيدى" يلومه على طبيعته الشكاكة مدعيًا أنه كان يحب "فيل". يرحل "ميكى" تاركًا "إيدى" بمفرده، ويبدأ "إيدى" فى ابتلاع الحبوب المخدرة بشراب الڤودكا مما يجعله يغوص فى حالة غريبة تجعله يتحدث إلى جهاز التلفاز صارخًا فى

برنامج "جونى كارسون شو" : "لقد امتُهنت يا چون . لقد دمرت ... وأنت لم تنصت إلىّ البتة!" (ص ١٦١) . لم تعد المخدرات والتلفاز يوفران بديلاً كافيًا يستعيض به "إيدى" عن العلاقات الإنسانية . لقد هزه مصرع "فيل" الذى كان يذكره بمشاعر كراهية الذات المتوارية خلف عنف "فيل" ، وهو عنف من النوع الذى يروق لـ "إيدى" كثيراً . لقد بعثت رسالة الانتحار باليأس فى نفس "إيدى" ؛ فقد جعلته يدرك عدم جدوى الجهود التى يبذلها للتحكم فى حياته وهو يجابه قدراً أشد فى قبضته وأوسع فى سلطته .

تصل "دونا" فى نفس اللحظة التى تشهد إحباط "إيدى" . و"دونا" هى المرأة – الطفلة ، والمسرحية تزخر بإشارات عدة إلى الأطفال باعتبارهم صورة مختلفة – كيانًا مناوئًا لتلك الضبابية اللاأخلاقية المقترنة بالمخدرات والتلفاز والمفردات العدائية والأمثلة على ذلك عديدة فقد كان وجود إبنة "بونى" الصغيرة كافيًا بالنسبة لـ "إيدى" و "ميكى" لكى ينظرا إلى سلوك أمها مع "روبى راتيجان" بازدراء معتبرين إياه سلوكًا مشينًا وغير مقبول ، وها هو "إيدى" يدافع عن "فيل" بقوله إنه مثقل بمسئوليته حيال طفلته الصغيرة وحيال طفلين آخرين رزق بهما من زواج سابق . إذن يمثل الأطفال مسئولية خُلقية بالنسبة للرجال بيد أنها مسئولية يبدو الرجال عاجزين عن تحمل تبعتها ، ومن ثم نستشعر رقة المشاعر التى يبديها الرجال تجاه ابنة "فيل" فى المشهد الختامى من الفصل الثانى لكنهم لا يلبثون أن يمزجوا تلك المشاعر بإحساس بالكراهية نحو زوجاتهم السابقات ، بل نحو النساء عمومًا .

بصرف النظر عن طفلة "فيل" التى أخذها خلسة من منزل أمها فـ "دونا" ذات الخمسة عشر ربيعًا هى الطفلة الحقيقية التى يواجهها هؤلاء الرجال . لم تخرج خبرتها الأولى بهم عن انتهاكهم واستغلالهم الجنسى لها ، لكنها – برغم ذلك – تعود مرة ثانية وهى تقول : "هيه إيدى! لن أعود إلى حماقاتى ثانية ، ولكن ماذا عنك؟ أأصبحت أنت الأحمق ؟" يعترف "إيدى" لها بقوله : "إننى مريض ومنهار" وتلك كانت المرة الأولى فى المسرحية التى يعترف فيها بضعفه الشخصى ، وبعدها يستطرد قائلاً : "لقد صرت لا أعلم شيئًا عما أفعله ، أتفهمين ما أعنى ؟ تجيب "دونا" : "إنك

تشاهد التلفاز" (ص ١٦١) . فـ "دونا" في الحقيقة تتمتع ببساطة بالغة تصل لدرجة الطرافة ، ولكن على الرغم من ذلك يبدو "إيدى" حريصًا على الإنصات إليها فى انتباه وجدية فيمضى فى اعترافه : "لكننى أعنى أننى أصبحت عاجزاً عن معرفة ما يناسبنى وما لايناسبنى" ، ويقوله هذا يدفعها إلى اجترار آرائها حول الفلسفة الجبرية التى تعتنقها: "ما ذلك كله إلا شىء من الزخم الذى نعتبر جميعًا جزءاً منه ، فكل شىء قد يبدو مناسبًا لكل شىء بشكل أو بآخر ، أتفهم ما أعنيه ؟ " . ويتساءل "إيدى" حول كيفية الاستجابة إلى هذا "الزخم" فتجيبه : "إيدى ، بحوزتك الحرية الكاملة المطلقة فى هذا الأمر ، فالفارق ليس كبيراً" (ص ١٦٢) .

لقد أميط اللثام عن هذا الشىء الجنسى المجبر على السكوت والمسمى "دونا" لتظهر كمعين للحكمة يشى بتوجه نسوى معاصر ؛ فها هى "دونا" ترى الكون كـ "زخم" يصفه "روبين مورجان" بـ "الفيزيقا الجديدة" New Physics ؛ يُعد هذا الزخم بالنسبة لها رمزاً دالاً على الحركة النسوية الجديدة :

> **لقد علمتنا الفيزيقا الجديدة أن المكان بذاته غير قابل للانفصال عن الزمان - فهذا الزمان / المكان شىء واحد .... أيضًا بمقدورنا الآن أن نلحظ أن "الكتلة" بذاتها ليست موجودة ؛ فالكتلة صورة من صور الطاقة .... لقد انتقلت الفيزيقا الجديدة لتدخل عالم الفلسفة والوعى بسرعة أكبر من السياسة ، ويرجع ذلك إلى أن الفيزيقيين المحدثين قد بدأوا يفهمون ويستوعبون وساعدهم فى ذلك التطور الهائل الذى صاحب نظريتى الكم والنسبية ، وهو تطور أكد أنه لاشىء فى هذا الكون يوجد منفصلاً عن أى شىء آخر ، ومن ثم فجميع العمليات متصلة ومتداخلة ، وحتى الطاقة ذاتها تتولد إثر هذه العلاقات والتداخلات.(ص٦٩-٧٠).**

وفى موضع لاحق تبرهن "دونا" على قدرة فائقة على اختراق أحاديث "إيدى"، التى يقولها دومًا بلغة مزخومة بحشو فكرى، والنفاذ إلى عواطفه وانفعالاته التى يبدو كارهًا للتصريح بها والكشف عنها . تسأله عما إذا كانت جنازة "فيل" مغلفة بالحزن فيرد عليها بخطبة وصفية تضم سطوراً عديدة من الـ "بلاه - بلاه - بلاه" ، وحين يتوقف

تسأله ثانية : "أكانت جنازة حزينة؟ " وهو سؤال لا يخلو من محاولات تبذلها لجر "إيدى" إلى ما قام به فى بداية حديثهما من تعبير عن أساه لمصرع "فيل" : "فى الطريق الواقعة خلف الكنيسة كان هذا الفتى سيغنى ، ولكن ليس بمقدورك حتى أن تسمعى الكلمات ، فلم يكن هناك سوى ذلك الصوت المرتفع الجميل الحزين ، ذلك الصوت الإنسانى ، لذا انخرطنا معه جميعًا فى نوبة بكاء" (ص ١٦٥) . إن "دونا" على النقيض تمامًا من "ميكى" الذى ينأى بنفسه دومًا عن مشاعره وعن مشاعر "إيدى"؛ فـ "دونا" ببساطة تتمتع بقدرة رائعة على الإنصات ومن ثم توفر لـ "إيدى" فرصة التعبير عن أساه وحزنه . إن استعدادها الدائم للإنصات إلى الآخرين يشى بـ "اهتمام توقيرى بما لا يخص المرء نفسه ، بما هو آخر بالنسبة لحالة المرء" ، وهو اهتمام تصفه "دونوڤان" بأنه عنصر جوهرى بالنسبة للرؤية الخلُقية النسوية (ص ١٨٢).

وفى النهاية تحاول "دونا" أن تصرف الحزن عن "إيدى" وأن تخفف عنه فتعترف له بأنها لم تقل الصدق حين قامت عند وصولها بالتفاخر والزهو بأنها جالت فى جميع أنحاء البلاد خلال العام الذى قضته فى الترحال بالتطفل على السيارات ، وتؤكد أنها لم تنتقل سوى بين جنبات مدينة أوكسنارد المجاورة ، وحينئذ يبادر "إيدى" بقوله إنه يعرف موقع هذه المدينة فتسعد "دونا" وتجيبه فى "حماس بالغ" : "شىء رائع أن يعرف المتحاوران فيم يتحدثان ، أليس هذا ما كنا نتحدث فيه لتونا ؟" (ص ١٦٦) . لقد عثر "إيدى" أخيراً على إنسان يستطيع التواصل معه برغم أن هذا التواصل لم يكن إلا على مستوى فى غاية البساطة ؛ فقد تبدى له استعداد "دونا" لأن تغفر وتصفح ، وشهد تقبلها للحياة ، ولمس قدرتها على الإنصات باهتمام وعمق وعلى التحدث ببساطة وصدق ، ولذلك تحركت مشاعره فنجده يقول لها : "سأظل مستيقظًا لفترة .... لا أعلم حقًا ما إذا كنت سأنام ثانية أم لا فربما أظل مستيقظًا للأبد"(ص ١٦٦) . وتقول "دونا" إنها لاتجد غضاضة فى افتراش الأرض للنوم لكن يدعوها "إيدى" للاستلقاء بجانبه على الأريكة ، فتتساءل ما إذا كان الجنس سوف يصبح ثانية مقابلاً للعيش معهم إلا أنه يطمئنها مؤكداً أنه لن يكون هناك مكان للجنس فى علاقتهما ، وتنتهى المسرحية و"إيدى" "يلفها بذراعيه" (ص ١٦٧) . إذن يتضح بجلاء الإطار الذى صيغت بداخله المسرحية حيث تتحدد نقطة بدايته بمشهد نوم "إيدى" بمفرده فى

اللحظات الافتتاحية ونصل لنقطة النهاية بإصراره على البقاء مستيقظًا ساهراً للاعتناء بـ "دونا" وحراستها .

يعكس "إيدى التطور الخلُقى والسيكولوچى عند الرجال والذى قامت "جيليجان" بعرضه وطرحه ، فالرجال يعلنون عن أنفسهم من خلال إنجازاتهم ، ومن ثم يبقون دائمًا منعزلين ومتحجرى المشاعر فى مسألة العلاقات الشخصية .

> **مع هذا التباعد والانعزال يصير التقارب والحميمية هما التجربة النقدية التى تعيد الذات إلى الاتصال والتواصل مع الآخرين .... ولاشك أن تجربة الارتباط وإقامة العلاقة تضع حداً للانعزال والذى قد يتفاقم ليصير نوعًا من اللامبالاة حيث غياب الاهتمام الفعلى بالآخرين وذلك برغم توافر الرغبة فى احترام حقوقهم . ومن ثم فالحميمية هى التجربة التحولية اللازمة للرجال والتى من خلالها تستحيل الهوية المراهقة استيلاداً للحب والعمل الراشدين . (ص ١٦٤) .**

إذن بينما تناضل "كريسى" عبثًا لنيل استقلالها من خلال الانعزال ، يناضل "إيدى" ويصارع من أجل الارتباط والتقارب .

ولكن إن كانت صالة الرقص تعكس صورة مـــن صور التطـــور الخلُقى الخاص بالأنثى ، و"صخب" تقدم تطوراً ذكريًا قحًا فإن "صالة الرقص" تصوغ فى الحقيقة بناءً ذكريًا أكثر تقليدية بينما تناوىء "صخب" تمامًا هذا التقليد ؛ فهى تشبه تمامًا العديد من المسرحيات الحديثة التى أبدعتها أقلام نسائية ، والتى لاترتبط الحبكة فيها بين سلسلة من الأحداث الدرامية التى تتطور لبلوغ الذروة ، وإنما يعتمد بناؤها أساسًا على زخم من اللحظات القصيرة ، والتى قد تبدو عشوائية ، وهى لحظات تشهد تطوراً فى العلاقات على المستويين الأسرى والعائلى . . إذن بمقدورنا أن نزعم أن البناء الدرامى الخاص بمسرحية " صخب" هو فى الأساس دائرى أكثر منه خطى حيث تبدأ الأحداث بـ "إيدى" وتنتهى وهو مستلق على الأريكة ويشاهد التلفاز . بيد أنه برغم ظهوره فى النهاية بطلاً للمسرحية إلا أن الأحداث لا تشى بمؤشرات جلية تبرهن على

هذه الحقيقة - مؤشرات خاصة بحجم وأهمية الأدوار الأخرى ، أيضًا لا تمثُل شخصيته إلا من خلال مثلث "ميكى" و"إيدى" و"فيل" ، ومن ثم لايسعنا سوى أن نقول إن جماعة الرجال هى البطل الحقيقى للمسرحية .

إذن يعكس بناء المسرحية - وكذلك محتواها - تأثير تفكير النساء وفكرهن ؛ فبينما تدور المسرحية حول المشكلات الخاصة بالرجال نجد أن حل جميع هذه المشكلات يكمن فى الإنصات إلى النساء والاستجابة لهن . فها هى "دونا" - التى ظلت طوال الفصل الأول مُجبرة على السكون وخاضعة للاستغلال - قد استُمع إليها وفُهمت حالها فى اللحظات الختامية من الفصل الثالث ، وذلك تحول ينم عن خاتمة ملؤها التفاؤل والأمل . أما "إيدى" الذى أدرك فعلاً التهديد الذى تمثله الحرب النووية وتدمير البيئة وإهمال الأطفال باعتبارها ظواهر أفضت إلى إحساسه باليأس والإحباط فقد تخطى ذلك كله ونفذ منه على مستوى شخصى جاعلاً الصخب دراما تعكس بقوة نظرية نسوية معاصرة .

عكست مسرحية "صالة الرقص" والتى ظهرت فى عام ١٩٧٣ ذلك التوجه النسوى الذى كان سائداً فى بواكير حقبة السبعينيات ، ومن ثم رفضها نقاد الاتجاه السائد خلال تلك الفترة بينما صعب على معتنقات المذهب النسوى الراديكالى قبول فكرة كتابة مسرحية نسوية بقلم رجل . لكن تبدلت الحال تمامًا حين أعيد تقديم نفس المسرحية فى عام ١٩٨٥ إذ أثنى عليها النقاد بوصفها جهداً درامياً مقبولاً ورأوا فيها نموذجًا لـ "مسرحية المرأة المستقلة" والتى صارت مألوفة بالنسبة لمتابعى الحركة المسرحية؛ فقد تطور الفكر النسوى كثيراً خلال الحقبة الفاصلة بين ظهور المسرحية لأول مرة فى السبعينيات وبين إحيائها فى الثمانينات حيث تخطى مبدأ الانعزالية المغالى فيها وصار فلسفة ذات دلالات عالمية تتقبلها أعداد هائلة من النساء وثلة لابأس بها من الرجال يتعاظم عددهم باطراد . وقد عبر "ريب" عن هذه الفلسفة فى مسرحيته "صخب" والتى افتتحت فى عام ١٩٨٤ ، وكان تعبيره عنها مذهلاً للنقاد ، بيد أن المسرحية رغم ذلك حققت نجاحًا على مستوى النقاد وكذا على مستوى الجماهير ، وهى ظاهرة تشى بالتقبل المتنامى للحركة النسوية داخل المجتمع الأمريكى .

٦

بنات القمة *

* صدرت ترجمة هذه المسرحية ضمن فعاليات الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، قام بالترجمة : د / محسن مصيلحى .

تستهل "كاريل تشيرتشيل" Caryl Churchill مسرحيتها "بنات القمة" Top Girls بفانتازيا نسائية مرتبطة بالماضى ؛ حفل عشاء يجمع بين نساء بارزات استدعين من كتب التاريخ ومن إبداعات الأدب القصصى ، ثم تختتمها بكابوس يؤرق بنت صغيرة ويحمل تنبؤات للمستقبل . يذكرنا الحلم الذى يلمح إلى أحداث ماضية بالتاريخ الطويل للقهر الواقع على النساء كما يشى بعقم الحلول الفردية ولاجدواها ، أما كابوس الطفلة فيذكرنا بما هو جارٍ فى النضال النسوى المعاصر من أجل تحولات مجتمعية .

بين هذين الحلمين ثمة دراما واقعية ذات توجه نقدى لشخصية "مارلين" Marlene وهى امرأة تعمل مديراً تنفيذيًا ، والمسرحية عبارة عن مشاهد يجرى إبدالها باستمرار بحيث تتجسد من خلالها الحياة داخل "وكالة بنات القمة للتوظيف" Top Girls Employment Agency والتى تقلدت "مارلين" فيها مؤخراً منصبها كمدير جديد، وكذا حياة إحدى العائلات المنتمية للطبقة العاملة والتى يُكشف فى النهاية عن أفرادها وهن "چويس" Joyce - شقيقة "مارلين" - و"أنچى" Angie - ابنتها بالتبنى - و "كيت" Kit صديقة "أنچى" .. "أنچى" هذه للأسف مصابة بالتخلف العقلى وهى كذلك بدينة بشكل زائد عن الحد فتغادر ذات يوم المنزل بغية زيارة "مارلين" التى تصعق حين تراها لدرجة أن ملامحها تنطق بالارتباك والحيرة فتضطر إلى أن توضح الأمر لزميلاتها : "إنها متبلدة العقل قليلاً .... إن حالتها لن تتحسن"(ص٨٦) . يطلعنا المشهد الأخير من المسرحية ، والذى يعود بنا عامًا إلى الوراء ، على "مارلين" وهى تقوم بإحدى زياراتها النادرة إلى منزل شقيقتها چويس" ، وأثناء الزيارة تحتدم المناقشة بين الشقيقتين حول رؤية كل منهما بشأن حكومة "مارجريت تاتشر" (التى تؤيدها "مارلين" وتعارضها "چويس") مما يتسبب فى إيقاظ "إنچى" التى تدرك فجأة وبشكل غامض أن "مارلين" لابد وأن تكون أمها لينتهى بها الأمر فى اللحظات الختامية من المسرحية وهى تهيم على وجهها فى غرفة المعيشة ، مضطربة فى مشيتها وهى نصف مستيقظة وتصرخ بصوت عالٍ : "مخيف ، مخيف"(ص ١١٣) .

شهد مسرح الـ "رويال كورت ثييتر" the Royal Court Theatre بلندن افتتاح مسرحية "بنات القمة" وذلك فى خريف عام ١٩٨٢ . وبعد موسم ناجح جداً فى لندن انتقل العرض إلى مسرح "بَبليك ثييتر" Public Theatre بمدينة نيويورك فى ديسمبر من عام ١٩٨٢ ثم قُدم مرة أخرى فيما بعد ولكن بطاقم ممثلات من نيويورك.. وقد أثنى "فرانك ريتش" Frank Rich الناقد الفنى بجريدة الـ "نيويورك تايمز" على "المغامرات الجريئة" و "السخرية اللاذعة" التى تنطوى عليها المسرحية ، وأكد فى مقالته أن "القدرة على الانجاز وفق مقاييس النجاح الذكرية" تعتبر بالنسبة لـ "مارلين" هى "المعيار الوحيد للقيمة الأنثوية" مما يجعلها "قاهر ذكرى إن جاز التعبير" . لم ينتقد "ريتش" شيئًا فى طرح المسرحية سوى "غياب ممثلات الجانب الوسطى من النساء ، وهن اللواتى يحققن النجاحات بلا محاكاة لمجانين السلطة من الرجال ودون إنكار لإنسانيتهن" . وقد ردد "وولتر كير" Walter Kerr فى عموده على صفحات الـ"نيويورك تايمز" نفس الاعتراض الذى أثاره "ريتش" قبله ببضعة أسابيع إذ عنون عموده بتساؤل : "هل هؤلاء من ذوات النزعة النسوية شديدات القسوة على النساء ؟". أعجب "كير" كثيراً بالمشهد الأول من مسرحية "بنات القمة" وذلك لأن هذا المشهد يصور "مرحلة لم يكن يدور بمخيلة أحد فى حينها أن يحاول قمع غيره أو سحقه"(ص٣) ، لكنه شكك فى أن يُطلق على مسرحية كهذه - تصور المرأة كائنًا قاسى القلب كما هى "مارلين" حيال "إنجى" - "مسرحية نسوية" (ص ١٣) .

لم يكن "كير" بمفرده فى خندق القلق والتردد إزاء تصنيف "بنات القمة" ضمن نوعية الدراما النسوية ، حتى الممثلات المشاركات ضمن الطاقم الأصلى للمسرحية اختلفن حول هذه النقطة حين أجريت حوارات معهن على صفحات جريدة النيويورك تايمز ؛ فعلى سبيل المثال ورد على لسان "كارول هيمان" Carol Hayman ، التى لعبت دورى "أنجى" و "جريه المملة" Dull Gret أن "بنات القمة" صُنفت كمسرحية نسوية بيد أنى أقول إنها مسرحية اجتماعية أولاً ونسوية ثانيًا . أما "لو ويكفيلد" Lou Wakefield - التى لعبت دور النادلة فى حفل العشاء ، ودور "كيت" ، وكذلك قامت بأداء شخصية إحدى الزبونات المترددات على وكالة بنات القمة - فقد كان لها رأى آخر:

"هى مسرحية نسوية لما فيها من نقد ذاتى لحركة المرأة فقد وُجهت الموجة الشعبية واسعة الانتشار من حركة المرأة نحو نساء ناجحات بارزات تطاول هاماتهن هامات الرجال . إن ماهية غرض "كاريل تشيرتشيل" لا تخرج عن مطالبتك بإعادة النظر فيما يحدث لحركة المرأة الشعبية ، ولكن ليس عليك بالضرورة أن تتأمل فى الحركة النسوية الفكرية . بعض النساء يحقق النجاحات ويتقدمن فى حياواتهن ، بيد أنه ليس أمراً مقبولاً أن يكون المقصود بالنزعة النسوية هو تقدم النساء وعلو شأنهن ودهسهن لرؤوس الرجال أو لرؤوس غيرهن من النساء . فإن التحقت النساء بأعلى الوظائف وأرقاها فلابد وأن هناك مهمة ينبغى الاضطلاع بأدائها وهى إعادة النظر فى الوظيفة من خلال منظورين - نسوى وخيِّر . (وارد فى مقالة "بينيتس" ، "بنات القمة") " .

تخاطب "تشيرتشيل" جمهوراً يبدى قبولاً للنضال النسوى من أجل الاستقلال الفردى وتطالبه بأن ينقد أوجه القصور فى هذا النضال مثلما بدأ العديد من الباحثين المعاصرين فى الاضطلاع بهذا الدور .

يشير "بيل هوكس" Bell Hooks إلى إرهاصات الحركة النسوية المعاصرة فى الولايات المتحدة مؤكداً أنها دُشنت على يد "بيتى فريدان" Betty Frieden التى انصب اهتمامها على مشكلة ربة المنزل المنتمية للطبقة الوسطى البيضاء كما لو كانت هى مشكلة جميع النساء ، وهى بذلك أسقطت من حساباتها كل من كانت فقيرة أو غير بيضاء أو غير متزوجة .. لم يجد النظام الأبوى الرأسمالى غضاضة فى أن يدرج ضمن اهتماماته مطالب هؤلاء النساء المتمثلة فى أن يتوفر لهن عمل ذو قيمة ومردود يدر عليهن دخلاً مساويًا لما يحصل عليه رجال الطبقة الوسطى البيضاء ويحقق لهن المساواة الاجتماعية بهؤلاء الرجال . ولكن ظلت "أيديولوچية السيطرة" كما هى إذ لم تمسها المكاسب التى حققتها أولئك النساء وذلك فى الوقت الذى تدعى فيه هؤلاء النساء انتهاء النضال النسوى ، أو قد ينضممن هن أنفسهن إلى صفوف القاهرين (النظرية النسوية Feminist Theory) .

تؤكد "چون بيكر ميلر" Jean Baker Miller أن "النساء يستطعن - حتى أثناء اضطلاعهن بأدوارهن التقليدية - أن يواجهن ويتحدين الرجال من خلال وجودهن ووضعهن ، فقد كُتب عليهن أن يكنَّ التجسيد الواضح للمشكلات (السيكولوچية) الناجمة عن الثقافة السائدة والتى لم تُسق لها الحلول" (ص ٥٨) . كان لابد أن يكون للرجال رد فعل مباشر حيال هذا التهديد الذى تمثله النساء ، ومن ثم قام كثير منهم بانكار الأنثى داخل الذات كخطوة أساسية وواجبة على طريق النضج الذكرى ، وهو نضج يبدأ بحرص الذكر على الانفصال عن أمه . ولقد ولّد هذا الإنكار الثقافة الأبوية وما يرتبط بها من حروب مستمرة ، وامبريالية ، وتدمير تكنولوچى للبيئة . أما النساء - واللواتى اكتملت تنشئتهن على أيدى نساء أيضًا - فقد نزعن إلى أن يبقين داخل علاقة اتصال وارتباط : بأمهاتهن فى البداية ثم بالجماعة الأكبر فيما بعد ، والملاحظ أنهن اتجهن إلى إيجاد ثقافة بديلة بل وقاعدة أخلاقية بديلة أيضًا ، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن النساء طالما مررن بتجربة القهر السياسى والاستسلام لممارسة دورهن داخل المحيط الأسرى ، لذا فلا مناص من محاولة خلق ثقافة بديلة خاصة بهن (دونوڤان) . ولكن مع توافر خيارات بديلة بالنسبة للنساء المنتميات للطبقة المتوسطة أخذت احتمالية استمرارهن فى اعتناق مبادىء أخلاقية بديلة فى الخبو والانحسار ، إذ بدلاً من ذلك يخلصن إلى استنتاج مفاده أن النجاح داخل نظام أبوى يتطلب اعتناق قيم أبوية . ومن ثم لاسبيل لاستعارة "خلق الرعاية" ، والذى طرحت "دونوڤان" فكرته، فى أى مجتمع متغير سوى بالاختيار الأخلاقى الواعى (إلشتاين) . وفق هذا المعيار الخاص بالاختيار الأخلاقى الواعى انحصرت "مارلين" وغيرها من "بنات القمة" الأخريات فى مسرحية "تشيرتشيل" داخل إطار الشعور بالنقص الذى ابتلين به .

فى المشهد الافتتاحى من "بنات القمة" تقيم "مارلين" حفل عشاء فى منزلها للاحتفال بترقيتها لمنصب مدير إدارة بوكالة بنات القمة للتوظيف . جميع الحضور نساء متميزات مسجلة أسماء بعضهن فى كتب التاريخ أما الأخريات فهن من إبداعات محترفى الفن والأدب . إذن فهى مجموعة من الشخصيات التى طالما سكنت عقل ووجدان "تشيرتشيل" لسنوات عدة (كيسار ، "تشيرتشيل" ، ص ٢١٤) . تضم هذه المجموعة مغامرة العصر الڤيكتورى

والكاتبة المتخصصة فى أدب الرحلات "إيزابيلا بيرد" Isabella Bird ، و"ليدى نيجو" Lady Nijo وهى إحدى محظيات العصور الوسطى والتى صارت فيما بعد راهبة بوذية متجولة ، و"البابا چوان" Pope Joan والتى كانت قد اعتُبرت رجلاً لتصبح بطريركًا لفترة وجيزة خلال القرن التاسع، وأخيراً "جريه المملة" التى تزعمت ثلة من النساء الريفيات واقتحمت بهن الجحيم فى إحدى لوحات الفنان الشهير "بروجيل" Brueghel .. والمشهد - رغم طوله ورغم الثرثرة التى يزخر بها - يتسم بالطرافة وبتحريك المشاعر الإنسانية ، وينبع ذلك من أن كل امرأة كانت تأخذ دورها فى رواية قصة حياتها لنصل فى خاتمة المشهد إلى ربط ما قمن به لإحكام الصلة بين قصص حيواتهن .

بالتمعن فى هذا المشهد يقفز إلى أذهاننا سريعًا أحد الأعمال الشهيرة لـ "چودى شيكاجو" Judy Chicag ؛ فهو تقريبًا عبارة عن باروديا هدفها التمجيد النسوى لجماعة النساء، وحفل العشاء أيضًا يمكن النظر إليه باعتباره دراسة مقارنة جادة لحيوات بعض النساء البارزات سواء فى التاريخ أو فى الأدب القصصى، وذلك ضرب من ضروب طائفة الدراسات النسائية المسرحة؛ فالنساء هنا - كما فى "حفل العشاء" Dinner Party لـ "شيكاجو" - "شخصيات إما تاريخية أو ميثولوچية ... (وقع الاختيار عليها) لما حققته من نجاحات وإنجازات و/ أو لما تمتعت به من قوى روحية أو أسطورية" (شيكاجو، ص٥٢). تقدم "شيكاجو" هؤلاء النساء بأسلوب احتفالى فتلك تسعة وثلاثون قطعة خزفية تحتها مفارش مطرزة ، ومصفوفة جميعها بتراث أولئك النساء وبتاريخهن . لعل بمقدورنا أن نجزم بنجاح هذا العمل فى "إلقاء الضوء على تاريخ المرأة المجيد والتعس"(سنيدر،ص٣٤) ولكن رغم ذلك وجه إليه نقد مبعثه "المبالغة والإسهاب فى الشرح والتوصيف فالأفكار جلية نوعًا ما، أيضًا شكل العمل مصاغ حرفيًا ليلائم محتوى محدد مسبقًا وتعوزه الحرفية والبراعة" (كالدويل،ص٣٥).

أما حفل العشاء الذى ابتدعته "تشيرتشيل" فمختلف تمامًا ؛ إذ لايحمل أية شروحات أو تفصيلات بشأن النساء اللواتى وقع عليهن الاختيار ؛ فدلالة ذلك الحفل لا تتعدى الربط بين حيوات هؤلاء النسوة بشكل مستمر من خلال حوار متشابك ، كذلك فإنه يقدم لنا هؤلاء النساء بأسلوب يعوزه التوقير

، مفعم بالحيوية ، بل يصل إلى درجة الطرافة . فـ "إيزابيلا بيرد" - تلك الرحالة الشجاعة والكاتبة التى كانت كتبها تحقق أفضل معدلات المبيعات فى زمنها - تمتلك القدرة على سوق الأعذار المختلفة الزائفة ، وتمتلىء بالأعراض النفس جسدية مما يجعلها تقدم أعذاراً رائعة لتبرر استعدادها للقيام بالمزيد من السفر والترحال . كذلك "ليدى نيجو" تعترف بأنها لم تستمتع البتة بـ "الحياة الخشنة" التى عاشتها كراهية بوذية : "لم ترُق لى الحياة بحق سوى عندما كنت محظية الامبراطور ، وحينما كنت أرفل فى الحرير الرقيق" (ص ٦) .

تميز الحديث الدائر بين أولئك النساء بأنه كان بمثابة ثرثرة غير مغلفة بطابع الرسمية هيأها اجتماعهن حول مائدة العشاء ، بل كان يقطعها أحيانًا طلباتهن لصنوف معينة من الطعام أو الشراب (طلبت "البابا چوان" كانيلونى وسلاطة) ، لكن بالرغم من ذلك كن يبدون وكأنهن يبحثن عن روح الجمعية والتشارك ومن ثم نجدهن يضفين على المشهد الطابع الفكرى الخاص بحلقات نقاش موضوعها الدراسات النسائية ومحورها الحديث عن نساء متميزات ؛ فمثلاً تتساءل "چوان" : "هل جميع عشاقنا فى العالم الآخر الآن ؟" فلا تبادر بالرد سوى "مارلين" قائلة : "آسفة .. الأمر ليس كذلك بالنسبة إلىّ" (ص ١٤) .. وبتطور المشهد يتجلى لنا أنه سرعان ما تنشأ وتتنامى روح الجمعية والتشارك بينهن وذلك بالرغم من ظروف حيواتهن شديدة التباين . لقد كانت "إيزابيلا بيرد" و "البابا چوان" و "ليدى نيچو" نساءً مغامرات اعتبُرن فى وقت من الأوقات رجالاً ، ثلاثتهن عشن تجربة الحب وثلاثتهن أيضًا مات عشاقهن . "نيچو" و "چوان" فقدتا أطفالهن بسبب الأبوية : "نيچو" لأنها أنجبتهم من عشاقها وليس من الامبراطور، أما جنين "چوان" فكان السبب فى اكتشاف أمرها وموتها إثر رجمها بالحجارة . تختلف عنهما "إيزابيلا" فى أنها - رغم زواجها الذى استمر لفترة قصيرة - لم تنجب أطفالاً ، لكن يبدو عليها الشعور بعاطفة الحب حيال شقيقتها فقط والتى لم تتح لها فرصة رؤيتها إلا نادراً بسبب ترحالها المستمر . ولأن جميعهن كن بمنأى عن غيرهن من النساء ، ولأنهن لم يمارسن تجربة التقارب داخل إطار الحياة الأسرية نجدهن يبدين فوراً - وعن غير قصد - أنانيتهن البالغة وذلك حين تبدأ كل واحدة فى مقاطعة حديث الأخرى وذلك بشكل مستمر ليبدون فى صورة مجموعة من المتنافسات وليس فى صورة جماعة ، بل ينحصر اتجاههن حيال النادلة الشابة التى لا يعرف لها

إسم فى سلوكين : إما نهرها أو تجاهلها تماماً . ضمن المحتشدات حول مائدة العشاء لانجد من تشبه النادلة فى صمتها سوى "جريه المملة" التى تشغل نفسها بالطعام ولاتتفوه بكلمة إلا للرد على أسئلة الأخريات فتقول إنها قامت بتنشئة عشرة أطفال وبتربية خنزير واحد.

أما "جريزيلدا الصابرة" Patient Griselda - وهى إحدى الشخصيات التى أبدعها "تشوسر" Chaucer - فتصل متأخرة ، تبدو وكأنها سوف تكون بمثابة نموذج مختلف عن الأخريات أو سوف تظهر أكثر فاعلية ، ولكن بمجرد شروع "مارلين" فى رواية قصتها تتجلى نقاط التشابه والاتفاق ، ويتكشف الارتباط الوثيق الذى كانت تشعر به كل من "إيزابيلا" و "نيچو" حيال والد كل منهما حيث كانتا تقدمان لهما جميع فروض الولاء والطاعة ، وهما فى ذلك مثل "جريزيلدا" التى لم تجد غضاضة فى أن تطيع زوجها كما كانت تفعل مع أبيها لأنه "حريٌ بى أن أطيع الماركيز وليس مجرد غلام من القرية" فهذا رأيها حسبما قالت وتجيبها "مارلين" : "نعم .. ذلك جانب"(ص٢٧). وحين يقدم الماركيز على أن يسلبها أولادها الواحد تلو الآخر نجد "ليدى نيچو" تبادر بالقول : "بالطبع كان لزاماً عليك أن (تقبلى) فقد كان حياتك ، ولكن هل ظللت تحت إمرته بعد ذلك ؟" (ص٢٨) . يؤدى قبول "جريزيلدا" الخانع لما تفرضه عليها الأبوية إلى ارتقائها السلم الاجتماعى لتصل إلى أعلى وأرفع منزلة لتتجاوز بمراحل طبقتها الريفية التى ولدت فيها وطالما انتمت إليها ، وظروفها فى هذه الحالة تشبه إلى حد كبير ظروف "مارلين" .

والواقع يقول أن حيوات أولئك النساء - والتى تبدو مستقلة - قد تحققت فى ظل نظام أبوى قرر ببساطة أن يدخلهن في دائرته ولكن كان الثمن مرتفعاً إذ دفعنه عزلة ومعاناة . ومن ثم تبدأ "مارلين" قرب نهاية المشهد فى أن تعجب لهذه الحال وتتساءل : "رباه ! لم كل هذا الشقاء والتعاسة ؟" (ص٢٣) ؛ فأولئك النساء كن فعلاً تعسات بائسات برغم مغامراتهن وتميزهن وبروزهن على صفحات التاريخ ، ومبعث شقائهن فى الحقيقة هو أنهن كن الدمى التى تتلاعب بها الأبوية بصفتها لاحول لها ولاقوة .. ولا يجب أن نغفل حرص الكاتبة على إبراز أوجه التشابه بين جميع المدعوات بالرغم من

مئات السنين التى تفصل بينهن تاريخيًا ، مما يشير إلى انعدام التطور التاريخى . لقد خاضت كل واحدة منهن مغامرات خطيرة وعظيمة لكنها لم تكن - على حد وصف "إيزابيلا بيرد" فى السطور الختامية من المشهد - سوى مغامرات "وقتية" (ص ٣٥) .

فى نهاية المشهد تضع "جريه المملة" حداً لحالة الصمت التى ظلت عليها منذ بداية المسرحية كاشفة عن نفسها بصفتها الاستثناء الوحيد والحقيقى فى المجموعة برمتها . تستهل حديثها بوصف الجحيم Hell وهو موقع "مثل القرية التى ولدت وترعرعت فيها" ، وتقول إنها حشدت النساء حولها فى صراعها ضد الشياطين . لم يتسلل الخوف لحظة إلى أفئدتهن : "حسن ! لقد مررنا بما هو أسوأ ؛ التقينا بالأسبان ، ولقى جميع أفراد العائلة مصرعهم ، الرجال على العجلات ، والأطفال على السيوف . يكفينى ذلك ، لقد كنت حمقاء حقًا . كم أكره هؤلاء الأوغاد" (ص ٣٤) .. تلك "جريه المملة" التى تبدو على النقيض تمامًا من "بنات القمة" الأخريات ؛ فهى لا تنشق أو تتمرد على طبقتها المتواضعة بل تظل كما هى حاملة للواء الجماعة التى تتزعمها ، وتعلن عن ارتباطها الوثيق بالنسوة الأخريات ولا تتخلى عن أطفالها لخاطر تقدم أو رقى ؛ فهى - فى الحقيقة - لا تندفع للقتال دفاعًا عن نفسها فقط بل عن الأطفال والرجال أيضًا.

تقول "چودى شيكاجو" إن النساء اللاتى يضمهن عملها الذى يحمل عنوان "حفل العشاء" The Dinner Party:

> حاولن أن يجلبن الآذان للإنصات إليهن ، وناضلن من أجل استعادة تأثيرهن . لقد حاولن أيضًا أن يستخدمن أو يوسعن السلطة التى هى فى الأساس سلطتهن . كذلك لم ييأسن من محاولة فعل ما يردن ؛ فقد أردن أن يمارسن الحقوق التى خُولت لهن بمقتضى ميلادهن وموهبتهن وعبقريتهن ورغبتهن . بيد أنهن كن يُحرمن دومًا من كل ذلك ... لسبب وحيد هو أنهن نساء (ص ٥٤) .

إنهن نساء ذوات أغراض شديدة الأنانية .. وبينما تداهن "شيكاجو" وتتملق "الفئات

العاجزة فى هذا العالم" (ص ٥٦) ، الفئات التى لازال الاعتراف بها أمراً مرفوضًا ، نجدها تُدخل نفسها فى زمرة أولئك اللواتى تخلد ذكرهن ، اللواتى يحق لهن "أن يفعلن ما يردن" بمقتضى الميلاد والموهبة . وحين رغبت فى إكمال عملها الضخم لم تجد سوى الدفع بالعديد من المساعدات اللاتى لا يقبضن أجوراً مقابل عملهن ، إذن ففى الوقت الذى تشجب فيه استغلال المرأة الصامته المكبوتة نجدها تكمل عملها الذى تعلن فيه هذا الشجب من خلال تضمين تفصيلات حول نساء يلتحقن بوظائف غير مدفوعة الأجر. إن "حفل العشاء" عمل جد متميز ولكنه للأسف مزخوم بتناقضات ضمنية . أما "تشيرتشيل" فقصدت تماماً إضافة تلك التناقضات الجلية فى حفلها التاريخى ؛ حيث تقدم مشاهد لاحقة بغية تطبيق هذه التناقضات على الحياة المعاصرة .

يقفز الفصل الأول من مسرحية "بنات القمة" من حفل العشاء فى المشهد الأول إلى "مارلين" وهى تجرى مقابلة شخصية مع واحدة من زبونات "وكالة بنات القمة للتوظيف" فى المشهد الثانى ثم إلى "أنچى" و "كيت" وهما تختبئان من "چويس" فى الفناء الخلفى وذلك فى المشهد الثالث ، مع ذلك لم تقدم "تشيرتشيل" تفسيراً واحداً للعلاقة بين هذه المشاهد ، ولكن اللافت للنظر أن "مارلين" هى الوحيدة التى تظهر فى أكثر من مشهد منها . وعلى الرغم من أن "أنچى" تشير إلى خالة تشك فى أنها قد تكون أمها الحقيقية إلا أنها لاتذكر اسم "مارلين" أبداً ، ومن ثم يُدفع المتفرجون دفعًا إلى تخيل الصلة التى تربطهما من خلال المشاهد الثلاثة التى يضمها الفصل الأول .

كانت هذه النقلات المفاجئة فى المشاهد وفى الأسلوب أيضًا مثار انتقاد بعض النقاد ، إلا أنه يمكن اعتبارها استخدامًا لتكنيك التغريب * alienation الخاص

* يرتبط مفهوم "التغريب" alienation بمسرح "بريشت" Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مع أنه لم يخترعه لا كمصطلح ولا كمدلول ، وإنما تبناه وطوره وأدخله المحيط المسرحى بشكل فعال بتأكيده على المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية .. و"التغريب" عند "بريشت" هو "جعل الشىء المألوف غريبًا" ؛ ومن ثم فالصورة المغربة هى عبارة عن عرض لشىء أو لموقف مألوف لنا فى إطار من القول أو الفعل يظهره غريبًا وغير متوقع ، وهذا - فى حد ذاته - صدمة المعرفة التى يحدثها الفن . إذن فهو القوة التى تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شىء مألوف كما لو أنه جديد ويرى لأول مرة . (عن معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة) . (المترجم) .

بـ"بريشت" Brecht تعمدت "تشيرتشيل" اللجوء إليه بغية إحداث صدمة المعرفة لدى المتفرج . وفى هذا الصدد تشير "چانيل رينيلت" Janelle Reinelt إلى حقيقة مفادها أن صاحبات النزعة النسوية البريطانيات - بما فيهن "تشيرتشيل" - قد اتجهن إلى تطبيق أساليب "بريشت" فى محاولة منهن لـ "إبراز الأيديولوچية" (ص ١٥٤) .. ولعله من الجلىّ تماماً أن الإرشادات المسرحية لا تشير إلى زمن بعينه ، ومدلولها لا يخرج عن الإشارة إلى مكان كل مشهد من المشاهد الثلاثة الأولى ، ومن ثم فالمقصود هنا هو التدليل على أن أحداث تلك المشاهد تجرى فى زمن حاضر أبدى . ومن المؤكد أن ذلك ينطبق تماماً على حفل العشاء والذى يؤدى الإتيان فيه بنساء ينتمين لحقب زمنية شديدة الاختلاف والتباين إلى الكثير من الفكاهة humor . ومشهد حفل العشاء يرمى أيضاً إلى هدف آخر ، ألا وهو "تأريخ" المشهد المعاصر الذى يتلوه وبالتالى يتكشف لنا أن نجاح "مارلين" أقل من أن يكون دليل تقدم وتطور ؛ فهى - بدلاً من ذلك - تصنّف كواحدة من مجموعة النساء البارزات على مر التاريخ واللواتى فررن من مصير التوارى والسقوط فى بئر النسيان . إنهن نساء برزن فعلاً لكنهن فشلن على الرغم من ذلك، فى تغيير النظام الأبوى .

تشى نصيحة "مارلين" لإحدى زبوناتها الشابات فى المشهد الثانى بأنها لم تكن فقط لاتقوم بدور الإصلاح لتك الأبوية الرأسمالية السائدة ، بل هى فى الحقيقة تسهم فى الترويج لها أيضاً ؛ فبمنتهى الهدوء تقوم بتقييم "چيانين" Jeanine - تلك الفتاة التى لايتجاوز عمرها العشرين عاماً - وفق تقديراتها فى المدرسة وحسب "حضورها" الشخصى ، ثم تنصحها ألا تتفوه بكلمة واحدة عن خططها للزواج أمام أىٍّ من أصحاب العمل الذين يحتمل أن تذهب إليهم ، وأخيراً ترشح لها وظيفة واعدة ستساعدها على "الترقى إذا ما أبدت اهتماماً ومثابرة ، بل سوف تكونين فى القمة مع الفتيات الجديدات اللواتى سيجئن بعدك" (ص ٣٨) . بعبارة أخرى ، إنها تعلّم "چيانين" كيف تمتلك القدرة على المنافسة ، كيف تكون على استعداد للانعزال ، وكيف تصبح ذات رغبة واتجاه للنجاح والتميز .تفعل "مارلين" ذلك مع هذه الفتاة الشابة لكى تجعلها مثلها ومثل "بنات القمة" الأخريات اللاتى اجتمعن في حفل العشاء خلال المشهد الأول .. حين تستفسر "چيانين" فى قلق عن احتمالات السفر

تبادرها "مارلين" بسؤال : "وهل يرغب خطيبك فى السفر ؟" من الواضح أن التضحيات التى بذلتها كل من "إيزابيلا بيرد" و "ليدى نيجو" مطلوبة إلى حد ما حتى يومنا هذا .

وكما هى الحال فى المشهدين الأول والثانى نجد المشهد الثالث يقدم أيضًا جماعة من بنات حواء . وعلى الرغم من أنها أكثر الجماعات تقليدية فى كونها مجموعة أسرية تضم أمًا وأطفالا إلا أن كل شخصية من الشخصيات تبدو وكأنها تعيش حالة من الاغتراب .. يُرفع الستار على أحداث المشهد لتظهر "أنجى" و"كيت" وهما تختبئان عن "چويس" خلف ساتر مصنوع من مخلفات منزلية تم الاستغناء عنها . يتنامى إلى أسماعنا صوت "چويس" وهى ترفع عقيرتها بالنداء على "أنجى" إلا أنها تتوقف وتدلف إلى الداخل ، وحينئذ تهمس "أنجى" : "كم أتمنى أن تموت" . هنا تقدم لنا الكاتبة بديلاً بشعًا لمغامرات بنات القمة ؛ فها هى "چويس" التى لاتمل من أن تنغص على "أنجى" المسكينة حياتها : تارة بالنداء عليها لكى تدخل المنزل ، وأخرى بإصدار الأوامر بتنظيف حجرتها ، فى الوقت الذى تكافح فيه كل من "كيت" و "أنجى" من أجل إقناعها بأن تعطيهما نقوداً وتسمح لهما بالذهاب إلى دار السينما لمشاهدة فيلم "المدمر" .

إن الطفلتين "كيت" و "أنجى" الآن شديدتا التقارب والحميمية ، وذلك طبيعى بحكم فترة المراهقة التى تمران بها والتى تشهد تقاربًا بين الأصدقاء قد لاتشهده مرحلة أخرى ، ولكن يبدو أن النظام التراتبى سوف يتدخل ويفرض عليهما انفصالاً حتميًا . "كيت" - التى تصغر "أنجى" بثلاثة أعوام - كانت قد استمرت لفترة أطول فى المدرسة، ومن ثم فهى الآن تسبق "أنجى" فى "المضمار" ، كما أنها تحلم بأن تصير عالمة فى الفيزياء النووية ، وحلمها هذا قد يتحقق لأنها - كما أشارت ذات مرة لـ"چويس" - "متقدة الذهن" (ص ٥٣) . أما "أنجى" - فحسبما تؤكد "چويس"-لن تستطيع أن تحصل على عمل فى وقت صار الحصول فيه على عمل من الأمور العسيرة . من الأفضل لها أن تتزوج مع أنى لا أعلم من ذا الذى سيرضى بها شريكة حياة ، فهى من هؤلاء الفتيات اللاتى لا يبرحن المنزل" (ص ٥٢) . جلىٌ طبعًا أن "كيت هى الأكثر حظًا ، بيد أنها برغم ذلك تبنى اختيارها لمستقبلها المهنى على

خوفها من الحرب النووية، وهى متيقنة تمامًا من أنها تقضى ليلها مستيقظة من أجل أن تسأل نفسها ما إذا كانت سوف تكون فى أمان أكثر إن ارتحلت للعيش فى نيوزيلندا ، وما إذا كانت سوف "تكتشف أين سيلقونها" * (ص ٤٦) . أما "أنچى" فهى أقل اهتمامًا ، ولعل السبب الوحيد فى ذلك هو أنها مسكونة بخيالات يتراءى لها فيها أنها تقتل "چويس" وتفر للعيش مع "خالتها" الرائعة "مارلين" .

لاتدخل القصة فى مسارها التاريخى المرتب زمنيًا إلا فى الفصل الثانى من خلال سلسلة طويلة من اللقاءات المتعاقبة التى تجرى فى "صبيحة أحد أيام الاثنين" داخل وكالة بنات القمة للتوظيف . تكشف لنا هذه المشاهد عن اعتناق "مارلين" للمبادىء والقيم الأبوية والتى لاتعتنقها بشكل استثنائى فرضته عليها الظروف وإنما لأنها قيم جامعة وناجحة . خلال إحدى المقابلات الشخصية التى تجريها "وين" Win – وهى واحدة من مندوبات وكالة بنات القمة – نجدها تدفع امرأة فى منتصف العمر إلى إدراك حقيقة مفادها أنها أفنت حياتها فعلاً فى الشركة التى تعمل بها لكنها لن تنال أية ترقيات أخرى ، بل وعليها أيضًا أن تعى جيداً أنها لاتملك سوى أن تدخل حلبة المنافسة مع فتيات أخريات أنيقات يصغرنها فى العمر وذلك من أجل الحصول على فرصة عمل فى أىٍّ من الشركات الأخرى . وفى مقابلة أخرى تقوم "نيل" Nell – وهى مندوبة أخرى من مندوبات الوكالة – بحث "شونا" Shona – امرأة شابة تعمل فى حقل المبيعات – أن تقدم نفسها على أنها تملك "الشجاعة التى تؤهلها للنفاذ خلال أى موقف صعب : فهم يحسبون أننا فى غاية الرقة واللطف ، ويظنون أننا ننصت إلى تشكيكات المشترى، بل ويعتقدون أننا نضع رغباتهم ومشاعرهم فى الاعتبار" ، وهنا تؤكد "شونا" لـ"نيل" أنها لاتضع مشاعر الناس فى اعتبارها بتاتًا. لكن بعد ذلك تحثها "نيل" على أن تصف وظيفتها الحالية ، إلا أن "شونا" تفر من هذا السؤال لتنخرط فى رواية تفصيلية حول ما سوف تطلبه فى وجبة العشاء خلال رحلتها فى الطريق، ومن ثم يكشف كلامها أنها ليست إلا مخادعة (ص ٧٩)، وهو ما يثير سخط "نيل": "رباه! يا لوقتى الذى ضاع" (ص ٨٢). "نيل" هذه تبدو بلا أية محددات

---

* يبدو أنها تقصد بما "سيلقونها" القنبلة النووية . (المترجم) .

أخلاقية على الإطلاق، فهى مثل "شونا" و "وين" و"مارلين" : جميعهن ببساطة رموز لعالم المال : نماذج بلا قلب لعالم أعمال بلا قلب .

إذن تصوب المسرحية سهام النقد نحو المرأة ذات التوجه الفردى التى تبغى أن تحقق لنفسها المساواة فى مجال العمل دون أن تلقى بالاً إلى أخواتها ("أخواتها" بالمعنى الحرفى والمعنى المجازى) ، بل وعلى حسابهن أحياناً . فـ "مارلين" وشريكاتها لسن ببساطة نساءً قاهرات كما يراهن بعض النقاد ، وإنما هن ضحايا أيضاً للنظام الذى يعشن فى ظله . وكما ينتهى حفل العشاء بتباكى النساء الثملات على الأطفال الذين ضاعوا ، وباعتصار الحسرة لهن بسبب الوحدة ، نجد أن نساء اليوم العاملات يشعرن أيضاً بضياع الأطفال والصديقات . إن "مارلين" لم تقم حفل عشاء للاحتفال بترقيتها سوى فى خيالها فقط ، أما فى الحقيقة فتقول إن النوم تسلل إلى عينيها وهى جالسة أمام التلفاز . و"مارلين" هذه لاترى أمها وشقيقتها وابنة شقيقتها إلا مرة واحدة خلال ثلاثة أعوام ، كذلك لم يسبق لها الزواج بيد أنها تعرضت للإجهاض مرتين . أما "وين" Win - والذى يشى اسمها بطبيعتها المحبة للمنافسة - فتصف فكرتها عن قضاء إجازة نهاية الأسبوع بشكل رائع ؛ حيث تنتوى التسلل إلى منزل عشيقها المتزوج منتهزة فرصة غياب زوجته عن المنزل . تعترف "وين" بأنها تعانى من مشكلة خاصة بإدمان الكحوليات ، وبأن زوجها الثانى قضى فى السجن ثلاثة أعوام ، وبأنها أيضاً: "غبت عن الوعى لبرهة ، واعتقدت أنى خمسة أشخاص دفعة واحدة" (ص ٨٤) .

كذلك ليس الزوجان التقليديان المنتميان للشريحة العليا من الطبقة الوسطى أحسن حالاً ؛ فها هو "هوارد كيد" Howard Kidd الذى ضاعت فرصته المتوقعة فى الترقية وذهبت إلى "مارلين" . وقد أصيب بالهلع من جراء هذا الأمر ، وتروى زوجته "السيدة كيد" ما حدث له خلال لقائه بـ "مارلين" حين ذهب إليها فى المكتب صبيحة نفس اليوم - الاثنين - وتؤكد أنه دُمِّر تماماً حين علم بضياع هذه الفرصة ، والأسوأ أنها ضاعت لصالح سيدة ستصبح الآن رئيسته والمشرفة عليه . تقول "السيدة كيد" : "الآن إنه أنا التى تتحمل وطأة ما حدث .. لست أنا التى لم تنل الترقية .. ولكن المهم هو أننى لم أعتد السيطرة عليه ، بل دائماً أقف خلفه وأشد أزره ، وأشجعه ،

كذلك أحرص على أن أضعه فى موقع الصدارة فى أى خطوة يخطوها ، ولكن الآن ما الذى أجنيه ؟ لوم وتوبيخ بحكم أنى امرأة . إنه ليس خطئى بالتأكيد". تعرب "مارلين" عن أسفها لما يحدث لـ "السيدة كيد" من زوجها الذى لم يجد أمامه غيرها لينفس عن غضبه وحنقه إلا أنها تضيف قائلة : "إن هوارد شخص سىء فى الحقيقة"(ص ٧٦) ، وذلك رأى فى الرجل من المحتمل أن يشاركها فيه المتفرجون ، ولكن حين يفزع "السيدة كيد" خبر إصابته بأزمة قلبية يصبح من الصعب كثيراً على المتفرجين أن يكون لهم نفس رد الفعل الذى تجلى على وجوه النساء العاملات بالوكالة واللائى بادرن بقولهن : "كم هو محظوظ لعدم حصوله على تلك الوظيفة طالما أن صحته بهذا الشكل"(ص٨٥).

يمثل "السيد كيد" وزوجته الثنائى التقليدى الذى تصفه "ميلر" بأنه علاقة يعلن الرجل من خلالها عن نفسه بصفته منعزلاً ، مستقلاً ، وذا توجه عدائى بينما تتحمل المرأة العبء الانفعالى والتعبيرى الخاص بكل من الزوج والزوجة ، ومن ثم فهما يذكران المتفرج - الذى تسنى له الآن الاطلاع على الكثير من السلوكيات غير المرغوبة الصادرة عن "بنات القمة" - يذكرانه بأن الأدوار الجنسية التقليدية قد صارت أساليب لا طائل من ورائها تماماً كمحاكاة "بنات القمة" للأنانية الذكرية المعروفة . "نحن بحاجة إلى أنفسنا وإلى بعضنا البعض ، لأن ما يبدو حقًا هو أن مشاكلنا ناجمة عن محاولتنا لتقسيم ذواتنا لدرجة تجعلنا نحمل الرجال على أن يتمركزوا حول ذواتهم ونجبر النساء على أن يتمركزن حول "الآخر" ، وبذا فكلتا الجماعتين تعانيان نتيجة لهذا التقسيم"(ص ٧٠) . وذلك هو بالضبط ما حدث مع آل كيد (والذى يشى اسمهم Kidds بافتقارهم إلى النضج) فقد دفع الضغط الناجم عن المنافسة فى ظل هذا النظام الأبوى الرأسمالى - "السيد كيد" إلى أن يعتاد إلحاق الأذى بزوجته ، بل وصل به الأمر إلى أن يسقط من جراء أزمة قلبية داهمته بعد أن نفذت طاقة التحمل لديه .. لم يكتف هذا الضغط النفسى والعصبى المصاحب للنظام الأبوى الرأسمالى بما ألحقه بـ "السيد كيد" ؛ فقد حجَّر أيضًا أفئدة زميلاته من النساء تجاهه . وها هى "السيدة كيد" تضع نفسها فى خندق المعارضة المنفردة الموجهة ضد غيرها من النساء ، وذلك إثر ربط ذاتها كلية بزوجها .

تشهد "أنچى" الخطبة المسهبة العنيفة التى انفجرت بها "السيده كيد" فى وجه "مارلين" ، وكانت "أنچى" قد "فرت" لتوها لتصل إلى "مارلين" التى كانت حينئذ تعنف بدورها "السيده كيد" وهو ما أعجب "أنچى" كثيراً ، ولكن فى الوقت نفسه كان وجه "مارلين" ينطق بالارتباك والضيق بسبب المفاجأة التى أحدثتها "أنچى" بزيارتها . تستفسر "وين" عمَّن تكون هذه الفتاة فلايسع "مارلين" سوى أن تقول إنها عميلة بائسة فاشلة من عميلات الوكالة ، وتستطرد قائلة إنها تعتقد أن هذه الفتاه سوف تصير عاملة تعبئة فى أحد محال البقالة ، وتؤكد لـ "وين" : "إنها غبية قليلاً ، لكنها لطيفة"(ص٨٦) . فى المشهد الأخير من المسرحية يصل تردد تلك الكلمات التى اختتم بها المشهد الأول إلى منتهاه بإماطة اللثام عن حقيقة مفادها أن "مارلين" هى والدة "أنچى".

تجرى أحداث المشهد الثانى من الفصل الثانى خلال "أمسية يوم من أيام الآحاد ولكن فى العام السابق " . بما أن الزمن قد تحدد بهذا الشكل فى الفصل الثانى فالمراد إذن هو الإشارة إلى انقلاب الترتيب الزمنى الطبيعى ؛ فكما ينفى المشهد الافتتاحى من المسرحية أى تطور زمنى يمكن أن يكون قد طرأ على حال النساء نجد بناء المسرحية ذاته ينتقل من حاضر سرمدى غامض فى الفصل الأول إلى ردة إلى الماضى فى الفصل الثانى ، وذلك بالطبع هو البناء اللولبى أو الدائرى المميِّز لكتابات المرأة ، والذى يرمى هنا إلى الإشارة إلى أن المجتمع الإنسانى "يسير فى دوائر" – بعبارة أخرى ما من تقدم أو تطور ملموس يشهده هذا المجتمع .

خلال هذا المشهد تتكشف لنا أخيراً الجذور التى انبثقت منها ظروف "مارلين" الحالية . يجدر بالذكر أن خياراتها الحياتية كانت تختلف كلية عن خيارات شقيقتها ؛ فأثناء فترة مراهقتها كانت "مارلين" تكافح من أجل تحقيق استقلال شخصى مشابه تمامًا للتطور السيكولوجى الذكرى .. كانت "مارلين" فتاة بائسة تنتمى إلى الطبقة العاملة ، رُزقت للأسف بطفلة غير شرعية ، بيد أنها لم تأبه بكل ذلك فقد تخلت عن طفلتها تاركة إياها لشقيقتها المتزوجة لكى تضطلع بتنشئتها لتنخرط هى فى خضم حياة المدينة لتبنى لنفسها مستقبلاً مهنيًا متميزاً . ومنذ ذلك الحين هيأت ظروف

العمل لـ "مارلين" فرصًا عظيمة للسفر والترحال (فقد عملت فى أمريكا لفترة) ، وتجلي حقًا أنها وضعت قدمها على "المضمار السريع" فى طريق حياتها المهنية . ورغم أن "مارلين" تبدى بعضًا من التأثر الوجدانى حين تصف فرارها من تلك الحياة البشعة التى شهدت أمها تعيشها مع أبيها العنيف المتسلط إلا أنه لا يمكن بأية حال اعتبار تخليها عن ابنتها وتنكرها للطبقة العاملة ولعائلتها التى تنتمى إليها أمراً مثيراً للإعجاب . إن "مارلين" ، التى ارتقت إلى فئة المديرات التنفذيات التى قد تروق للكثير من ذوات النزعة النسوية المنتميات للطبقة الوسطى ، ما هى إلا إنسانة متكبرة أنانية تمامًا كرفيقاتها اللواتى حضرن حفل العشاء الخيالى .

أما "چويس" فهى على النقيض تمامًا من شقيقتها ؛ حيث لازالت تعيش وسط الجماعة التى نشأت بين أفرادها ، ولازالت تعمل في تنظيف المنازل للإنفاق على نفسها وعلى ابنتها بالتبنى . لقد أبقت "چويس" على الروابط الأسرية القوية التى تصلها بـ "أنچى" وبأمها التى تحرص على زيارتها أسبوعيًا فى مقر إقامتها بإحدى دور الرعاية، كما تدافع عن أبيها أمام "مارلين" على الرغم من سلوكياته العنيفة قائلة إنه كان "يعمل فى الحقول كالحيوانات" (ص ١٠٩) . اللافت للنظر أيضًا بالنسبة لـ "چويس" أنها لم تفرط فى احترامها لذاتها ، وقد تجلى ذلك فى إصرارها على الانفصال عن زوجها بسبب خياناته المتكررة ، وفى صد محاولات الإغواء التى يقوم بها أزواج صديقاتها بعد طلاقها ، وأيضًا فى حرصها على الإنفاق على نفسها وعلى "أنچى" بدون الحصول على أية مساعدات مادية من "مارلين" . إن "چويس" في الحقيقة تمثل التطور التقليدى عند الأنثى وذلك من خلال وفائها بالتزاماتها حيال أسرتها وحيال الجماعة التى تنتمى إليها ، بيد أنها فى الوقت نفسه ترسم صورة واضحة لموقف العجز وقلة الحيلة الذى وضعتها فيه التزاماتها هذه .

فى المشهدالأخير من المسرحية تشى "چويس" و "مارلين" بما بينهما من اختلافات ؛ حيث تعلن "مارلين" عن تأييدها وتفضيلها لحكومة "مارجريت ثاتشر" ، كما تصرح بأنها تؤمن بالفرد فعلى حد قولها هى "لاتؤمن بالجماعة، فأى إنسان بإمكانه فعل أى شىء طالما يمتلك متطلبات ومؤهلات هذا الشىء"(ص ١١١)، وتضيف : " إن كان

هذا الإنسان غبياً أو كسولاً أو خائفًا فلست على استعداد لأن أمد له يد العون فى الحصول على وظيفة ، فما الداعى إلى ذلك؟" ، ولكن ترد عليها "چويسى" فى أشد لحظات المسرحية إيحاءً : "وماذا عن أنچى ؟ ... إنها غبية وكسولة وخائفة . ماذا عنها؟"(ص١١٢) .

بضع دقائق تتلو هذا الحوار ويداهم "أنچى" كابوس مخيف يصل بنا إلى خاتمة المسرحية . على الرغم من أن "أنچى" معجبة بـ "مارلين" ، وهى تعى إعجابها هذا ، إلا أن استجابتها الصادرة عن الخيال واللاوعى تشى بحقيقة أكثر عمقًا ؛فإذا كانت "أنچى" ، التى تمثل أولئك الأطفال الذين لن يتبوأوا أية "قمة" فى أية تراتبية ، ليس أمامهم سوي "مارلين" ومن هم على شاكلتها لكى يعتمدوا عليهم فلديها ولدى المجتمع ألف سبب يدعو للخوف ، فقد مارست "مارلين" كافة أشكال التنكر للأنثى لدرجة أنها تخلصت من جنينيها المجهضين واصفة التجربة بأنها "حديث ممل وبغيض عن الدماء"(ص ١٠٥) . ليس ذلك فحسب بل تتجنب زيارة أمها لأن الانعزال والبقاء بمنأى عن أسرتها يجعلانها تشعر بـ "الارتياح" (ص ١٠٤) . للأسف لقد غاب عن ذهنها تمامًا تأثير سياستها المغلقة بطابع النزوع إلى الفردية على المجتمع ، وحتى على أسرتها . وفى النهاية نجدها تتنبأ بأن "حقبة الثمانينيات سوف تكون مذهلة بحق" ، وتفوتها نبرة السخرية فى رد "چويس" التى قالت : "مذهلة لمن ؟" (١٠٨) .

تعتمد مسرحية "بنات القمة" على استراتيجيات الفرق المسرحية النسوية الراديكالية التى ازدهرت فى الستينيات وأوائل السبعينيات . فالمسرحية لا تقدم لنا بطلاً بعينه كما هى الحال فى الكثير من عروض تلك الفرق ، وقد تبدو "مارلين" شخصية محورية إلا أنها فى الوقت نفسه ليست بالشخصية الرئيسية الفاعلة المثيرة للتعاطف والتى تزخر بها الدراما التقليدية .. طاقم التمثيل كله من النساء ، وكل ممثلة - فيما عدا "مارلين" - تضطلع بتجسيد شخصيتين وأحيانًا ثلاثًا (فطابع "تشيرتشيل" المميز يتجلى فى اختيارها شخصيات تحتمل أن يقدمها ممثل واحد لوجود تشابه بينهما ؛ فـ"البابا چوان" مثلاً تظهر مرة أخرى لتقدم شخصية الموظفة التى تقدمت فى السن والتى "اعتُبرت رجلاً في عملها" كما كانت تشعر ، بيد أنها

تجد نفسها الآن محددة في وظيفة من وظائف الإدارة المتوسطة) . وحرى بنا أن نشير هنا إلى النقاش العنيف الذي دار بين الشقيقتين فى المشهد الأخير باعتباره صورة موحية للتوجيهية والتعليمية التى لا تخلو منهما إرهاصات الأعمال ذات النزعة النسوية ، ولنلحظ مركزية الشخصيات النسائية ، والتعليق الساخر على تجربة النساء المعاصرات فى مجال العمل ، وكذلك الإشارة إلى بعض نساء الماضى البائد اللواتى تحلين بالبطولة؛ فهذا كله من مميزات أعمال تلك الجماعات .

فى ذات الوقت تعتبر المسرحية نموذجًا من نماذج دراما المرأة التى عجت بها حقبة الثمانينات وذلك فى اهتمامها بالنساء المفروض عليهن الصمت ، وفى توجهها المتأمل فى مسألة الجماعة النسوية ، وأيضًا فى تصويرها للتطور السيكولوچى والخلقى عند الأنثى . فـ "مارلين" - التى لم تبُح بسرِّ ابنتها غير الشرعية وتجربتيها مع الإجهاض - حُملت على قمع تجربتها كأنثى من أجل أن "يتم قبولها" فى دنيا الأعمال التى يسيطر النظام الأبوى على مقدراتها . لا ينبغى أن نغفل أيضًا "جريه" - تلك المرأة الريفية الصامتة ، التى كان حديثها الوحيد هو ذروة حفل العشاء ، والتى تترك في نفوسنا إيحاءً نتذكره عندما تتراآى لنا الطفلة "أنچى" - تلك الفتاة الصامتة التى تُختتم بصرختها الملتاعة أحداث المسرحية .

تطرح المسرحية ، ضمن ما تعرض له ، قضية الجماعة النسوية ، وتتجسد هذه القضية فى التوتر الناشىء بين شخصيات المسرحية ، والتى جميعها من النساء ، وكذلك في غياب الإحساس التشاركى ، وهو ظاهرة واضحة للغاية فى حفل العشاء وفى وكالة التوظيف بل أيضًا فى المنزل . إن "أنچى" و"كيت" هما الشخصيتان الوحيدتان بين شخصيات المسرحية اللتان يغلف علاقتهما شىء من الدفء تشعر به كل واحدة منهما حيال الأخرى ؛ فعلاقتهما ليست محكومًا عليها بطفولة مستمرة . أما الشيقتان "چويس" و "مارلين" فتجسدان التطور السيكولوچى التقليدى عند الأنثى وذلك فى صورته المعاصرة ؛ أى فى محاولة إنكار الأنثى واعتناق اتجاهات الذكر واتباع سلوكه . إن سلبية "چويس" النسبية والتزامها بواجباتها حيال أمها وابنة شقيقتها يقدمان صورة مناقضة لانعزال "مارلين" وسعيها الدائب وراء "المغامرات" .

تتخذ "جويس" قرارات أخلاقية مستندة إلى عناية واهتمام مؤكدين بمن حولها ، أما "مارلين" فلا تشعريأية مسئولية تذكر عدا الحرص على اللعب بقوانين دنيا المال والأعمال التى لا ترحم . وهنا تجدر الإشارة إلى عبارة مشروطة وهى إذا كانت "مارلين" - تلك المرأة الأنانية بفقدها الهائل لشعور العناية والأمومة - تعطى صورة عن الانتصار الذى حققته الحركة النسوية أخيراً فى مجتمعنا فالمستقبل - فى الحقيقة - جد "مخيف" .

من الواضح أن مسرحية "بنات القمة" موجهة فى الأساس إلى جمهور مطلّع على الآراء النسوية ومتعاطف معها ، وفى هذا الصدد يؤكد استطلاع جالوب الذى أجرى عام ١٩٨٦ وجود مثل هذا الجمهور ؛ فقد كشف الاستطلاع عن أن ستة وخمسين بالمائة من النساء الأمريكيات يصفن أنفسهن بأنهن ذوات توجه نسوى ، وأن أربعة بالمائة فقط هى نسبة من يناهض هذا التوجه (إيرينرايش) . وليس استطلاع جالوب (١٩٨٦) فقط هو ما يؤكد وجود هذا الجمهور المتعاطف مع الآراء النسوية ؛ فهناك أيضًا تغطية الصحافة والإعجاب بمسرحيات "تشيرتشيل" الذى تدلل عليه إيرادات شباك التذاكر . ولكن لا تقدم "تشيرتشيل" لهذا الجمهور تعزيزاً مريحًا لمعتقداته ، وبدلاً من ذلك تواجهه بروح من التحدى وذلك لكى تنتقل إلى ما وراء الحلول الفردية بغية مجابهة تناقضات أكبر يخلقها النظام الأبوى الرأسمالى . والمسرحية - فى الواقع - لاتطالب بأقل من تحويل نسوى للمجتمع .. وكما أوردت "جون بيكر ميلر" فى كتابها : "يتضح جليًا أننا قد وصلنا الآن نحو نقطة ينبغى أن نتوقف عندها ونطالب بأساس قوامه الإيمان بالارتباط والتواصل ؛ ليس فقط الإيمان بل والاعتراف بأن هذا الارتباط يُعد شرطًا أساسيًا من شروط الوجود الإنسانى" (ص ٨٨) . أما "فرانك ريتش" فيفقد النقطة الأساسية حين يدافع عن النساء اللواتى يحققن نجاحات دون أن "يفقدن إنسانيتهن" وذلك فى تفنيده للاتهام الذى تعرض له المسرحية . الأمر - في الحقيقة - لا ينبغى أن يُرد إلى الأفراد وحدهم ؛ فالمسألة ليست فردية ، فالنظام الأبوى نفسه هو الذى يجب أن يشار إليه بأصابع الاتهام . إن فقدان الإنسانية هو بحق خسارة الجميع .

٧

* البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون
* نبع الرغبة
* الصيف الأخير فى خليج القنبر

فى كتابها المعنون : "الضحكات الأخيرة : آراء حول النساء والكوميديا" Last Laughs : Perspectives on Women and Comedy تسجل "ريچينا باريكا" Regina Barreca رأيًا هامًا مفاده أن "النقد النسوى حرص دومًا على تجنب مناقشة الكوميديا فى أطروحاته ربما بهدف أن يتم قبوله فى أوساط النقاد المحافظين الذين اعتبروا النظرية النسوية شيئًا هزليًا" . ولكن ظلت مكانة كاتبات الكوميديا وممثلاتها كبيرة بل إنها تتعاظم بإطراد ، ومن ثم كانت مسرحية "البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون" The Search for Signs of Intelligent Life in the Universe لـ "چين واجنر" Jane Wagner ، وهى عبارة عن عرض رائع لممثلة واحدة هى "ليلى توملين" Lily Tomlin ، كانت ضمن أكثر المسرحيات النسوية نجاحًا على المستوى التجارى خلال حقبة الثمانينيات . وفى الناحية الأخرى الطليعية للطيف المسرحى جاءت مسرحية "نبع الرغبة" The Well of Horniness لـ "هولى هيوز" Holly Hughes التي يتجلى فيها التعبير عن مجسِّدات ثقافية "رومانسية" بشكل هزلى لاذع . وكانت هذه المسرحية قد فتحت طريق المستقبل أمام ""هيوز" كفنانة للعروض المجسدة للجنسية المثلية ، وككاتبة مسرحية تسعى الجوائز خلفها . أما مسرحية "الصيف الأخير فى خليج القنبر" Last Summer in Bluefish Cove لـ "چين تشيمبرز" Jane Chambers فتتوسط منزلة ما بين المسرحيتين السابقتين ؛ فهى تقترب من أن تكون قصة حب مثلية ذات ملمح جدى واقعى بيد أن العرض يضفى على قصة الحب المؤثرة هذه طابعًا مرحًا لطيفًا .. ويجدر بالذكر أن تطويع الكوميديا وقصص الحب فى هذه المسرحيات الثلاث يشى بماهية الأعمال الكوميدية والرومانسية التى تقدمها الأنثى .

تتمتع مسرحية "البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون" بتوافر كافة سمات الدراما النسوية التى ألمحنا إليها فى فصول سابقة من هذا الكتاب ، وهى -كما هو جلى - كوميديا لما تزخر به من نكات ، بيد أنها تختلف فى نواحٍ هامة عن الكوميديا التقليدية كالتى وصفها - على سبيل المثال - "نورثروب فراى" Northrop Frye؛ فالأعمال الكوميدية - وفق تصنيف "فراى" - إما رومانسية تنتهى بالزواج وبإقامة تراتبية جديدة مثالية ، أو تهكمية تنتهى نهاية محتومة مشئومة . "البحث"

مسرحية لا رومانسية ذات نهاية مفتوحة ، لكنها متفائلة فيما وصلت إليه فى خاتمتها بشأن المجتمع .

ومسرحية "البحث" تحمل فى طيات طابعها المرح ملامح أنثوية ونسوية ... وهنا قد تجدر الإشارة إلى أمر ذى علاقة بعلم النفس ؛ فعلماء النفس ، بدءاً من "فرويد" وحتى وقتنا الحاضر ، دأبوا على التأكيد على أن طابع الظرف المتسم بالعنف هو دومًا فعل ذكرى يلتصق بالرجال . وكما نجد فى مجالات أخرى من علم النفس فإن النساء ، اللواتى ينغمسن بدلاً من ذلك فى ممارسات هزلية تحمل استخفافًا بالذات ، كن يقارنَّ وفق هذا المعيار الذكرى المشار إليه .. ولكن بدلاً من هذا المعيار أود أن أطرح وجهة نظر تتبلور حول وجود قيمة أنثوية إيجابية فى تلك الممارسات الهزلية المستخفة بالذات. لقد لاحظت الناقدات النسويات فى الكتابات الكوميدية النسوية نزعة إلى السخرية بالمؤسسات الاجتماعية أكثر من السخرية بالأفراد حيث تستخدم أولئك الكاتبات الكوميديات التهكم كوسيلة يناهضن بها الأبوية . ذلك هو ما نلحظه تمامًا فى مسرحية "البحث" كما فى المسرحيتين المطروحتين للمناقشة والتحليل في هذا الفصل .

كانت مسرحية "البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون" قدقدمت فى مدن عديدة كعرض قيد التطوير ، وذلك قبل افتتاحها على مسرح "بليموث ثييتر" Plymouth Theatre ببرودواى عام ١٩٨٦ لتقدَّم عبر موسم ممتد .. وحول مراحل صناعة وتنفيذ هذا العمل الفنى تم إنتاج فيلم تسجيلى لصالح التليفزيون الحكومى ، كما قامت دار هاربر آند رو Harper and Row بنشر المسرحية . وكانت "ماريلين فرينتش" Marilyn French قد أشارت فى خاتمتها الملحقة بهذه الطبعة المنشورة أن هناك خطة لتقديم المسرحية فى دول أخرى عديدة من خلال جولة حول العالم ، هذا بالإضافة إلى تصويرها لصالح إحدى محطات الكيبل التليڤزيونية الخاصة . تحتفى "فرينتش" بالمسرحية قائلة إنها "أول عمل رأيته يمكنه من بساطته أن يجعل جموع المتفرجين تتقبل الاتجاهات النسوية ، أول عمل يستمر بالاستناد إلى افتراض يذهب إلى أن هذه الاتجاهات هى اتجاهات مشتركة ومن ثم لاداعى للتوجيه والترهيب

ولاحتى التوكيد"(ص٢٢٢) . إذن هى بذلك تعتقد أن المسرحية ذات مغزى مجتمعى : "لاتقل لى أن الحركة النسوية قد ماتت ! لا ، فهى لازالت على قيد الحياة بل وفى أحسن حال؛ ها هى مازالت تعيش فى مسرح "بليموث ثيتر" ببرودواى - نيويورك (وفى سان دييجو ولوس أنچيليس وسياتل وبورتلاند وهيوستن وليكسينجتن وأتلانتا وأسبن وبوسطن - فى كل مكان تقوم فيه "توملين" بالأداء وتقوم فيه "واجنر" بمراجعة وتنقيح هذا العرض كعمل قيد التطوير)" (ص٢٢٣) . فيما أوردتاه فى "النساء فى المجتمع الأمريكى" Women in American Society لم تتفق كل من "تشينوى" و"چينكينز" مع "فرينتش" بخصوص مغزى المسرحية واصفتين إياها بأنها "عمل فنى خارج عن المألوف - عرض مسرحى نسوى صائد للجوائز لكنه يظل داخل إطار المسرح التجارى التقليدى ، وربما يمكن توضيح الصورة الخاصة بالمسرحية من خلال إلقاء الضوء على أسلوبها البعيد عن المواجهة والتحدى ومن خلال مواهب صانعيها" (ص ٢٧٦) . بالتأكيد مسرحية "البحث" تعد عملاً كوميديًا بيد أن تلك الحقيقة لا يجب أن تجعلنا نجزم بتواضع تأثيرها على الجمهور أو بتواضع مغزاها الثقافى ، فهى فى الحقيقة تعتبر - من النواحى البنيوية والسيكولوچية والسياسية - تعبيراً متميزاً عن الحركة النسوية المعاصرة ولكن فى إطار كوميدى تجارى .

تُفتتح مسرحية "البحث" بتصوير "توملين" لشخصية "ترودى" Trudi وهى امرأة مجنونة رثة الملبس بشعة المنظر تطلب إلى المتفرجين أن "انظروا إلىّ ... إننى لا أحادث نفسى وإنما أحادثكم أنتم أيضًا " (ص١٣) . تنبرى "ترودى" فى مخاطبة المتفرجين وتؤكد أن جنونها هذا مقصود : "أرفض أن يريعنى الواقع بعد الآن . وبرغم كل شىء ما هو الواقع على أية حال ؟ لاشىء سوى كتلة جمعية ... لقد كان الواقع ذات يوم وسيلة للسيطرة على الجموع ، موجهة لكل من تسول له نفسه الخروج عن المواضعات المرسومة" (ص١٨) . إذن تقدم لنا اللحظات الافتتاحية من المسرحية امرأة بشعة المنظر، تبدو بالتأكيد فرداً هامشيًا من أفراد المجتمع ، تلتمس انتباه ثلة من جمهور برودواى ، ثم تلفت الأنظار إلى الطابع النسبى الخاص برؤية المجتمع الأبوى لكل ما هو حقيقى وواقعى وذو أهمية ، بل وتشير كذلك إلى الطابع القسرى المرتبط بتلك الرؤية.. والمسرحية تضم شخصيات أخرى عديدة : بائعتى هوى ، طفلة

، ثلاثًا من ممارسات الحب المثلى واحدة منهن سوداء . إذن لنا أن نستجلى أن المسرحية - فى جوهرها الأساسى - عبارة عن دراما نسوية قحة لما تعرض له من إتاحة فرصة ما لنساء مهمشات حُملن على السكوت لكى يتحدثن ويعبرن عن أنفسهن.

تمضى "ترودى" فى أقوالها وتؤكد أنها على اتصال بمجالات ونطاقات تجاوز حدود الأرض وسياقها ، كما تذكر أنها تتلقى إشارات ذهنية سريعة خاصة بحيوات أناس آخرين . "لست على اتصال بقنوات خارج نطاق الأرض فحسب بل إنى متصلة أيضًا بالإنسانية جمعاء .. بالحيوانات والنباتات كذلك .... إن المسألة هنا كاستخدام شخص ما لذهنه كى يبدل ملامح وجهه من خلال الإنسانية" (ص ٢١-٢٣) . إن ذلك التبديل فى ملامح الوجه هو ما يخلق بناء المسرحية - فهو تكنيك يُستخدم بغية إجراء عملية تغيير المشاهد بين حياوات الأناس الذين يظهرون كالبرق من خلال ذهن "ترودى" ، وبين "ترودى" نفسها التى تشرك المتفرجين مباشرة فى ملاحظاتها حول طبيعة السلوك الإنسانى بل وفى ملاحظات أصدقائها القاطنين خارج حدود الأرض . تجرى "توملين" النقلات بين كل هذه الشخصيات دون أن تغادر خشبة المسرح أو أن تبدل ملابسها ؛ فكل ما تفعله ببساطة هو أن تدير ظهرها للمتفرجين من لحظة إلى أخرى . ويجدر بالذكر أن العرض لا يشتمل على أية تقنيات مساعدة لـ "توملين"فى أدائها عدا تسجيل لمؤثرات صوتية عبارة عن ضجيج يمثل خلفية مناسبة للمشاهد المختلفة . ولعلنا نستجلى من العرض أن الشخصيات تظهر فى البداية غير مرتبطة ببعضها على الإطلاق إلا من خلال نفس وخلجات "ترودى" إلا أنه بتطور المسرحية يماط اللثام عن وجود صلات عرضية تربط هذه الشخصيات بعضها ببعض .

"أجنس أنجست" Agnus Angst - على سبيل المثال - ، تلك الفتاة ذات الخمسة عشر ربيعًا ، هى ابنة "جانيت" Janet الفنانة الطليعية صاحبة العروض المجسدة للحب المثلى والتى عاشت فترة وجيزة من حياتها عشيقة لـ "لين" Lyn وهى امرأة مطلقة ذات توجه نسوى تقوم بإعادة قراءة يومياتها التى كانت قد سجلتها خلال حقبة السبعينيات . و "آجنس" فى نفس الوقت حفيدة لـ "لود" Lud و "مارى" Marie اللذين احتضناها وشملاها برعايتهما حين لفظها والدها . "لين" و "إيدى"

Edie عضوتان فى نفس الجماعة المعروفة باسم جماعة إذكاء الوعى والتى تنتمى إليها "مارج" Marge - تلك المرأة التى تجد فى "بول" Paul ، هذا الرجل النرجسى الذى دأب على التبرع بحيواناته المنوية ، متبنيًا مناسبًا لطفل "إيدى" الذى جاء ثمرة علاقتها بعشيقها . أما "كريسى" ، التى تظهر فى النادى الصحى الخاص بـ "بول" وهى تشكو من نقص مهارات العمل لديها معترفة بأنها فكرت ذات مرة فى الانتحار ، فتعاود الظهور مرة أخرى ، ولكن لفترة وجيزة ، فنجدها سكرتيرة غير كفء لـ "لين" ، كما نستنتج فى موضع آخر أنها المرأة المفترض أن تكون قد حررت مذكرة تتحدث فيها عن انتحارها ، وهى مذكرة تعثر عليها "كيت" Kate- تلك المرأة الموسرة ، المتبرمة والشاعرة بالملل دومًا ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن تلك الشخصيات نفسها تبدو غير دارية بما بينها من روابط وصلات ، بيد أن "كيت" تلتقى فى المشهد الأخير بـ "ترودى" وصديقتيها الأخريتين - بائعتى الهوى اللتين كانتا موضوعًا لمشهد سابق ويتبادلن إلقاء النكات . يجرى هذا اللقاء خارج صالة "كارنيچى هول" Carnegie Hall عقب فاصل موسيقى يقدمه أطفال يعزفون على الكمان بينهم "إيڤان" Ivan ، وهو الطفل الذى جاء للحياة من خلال التلقيح الاصطناعى ، وقام بتربيته الزوجان الشاذان .

وبالرغم من أن مسرحية "البحث" عبارة عن عرض لممثلة واحدة إلا أنها مثل واضح على كل من حدود الذات المتمازجة التى كانت "تشودورو" قد أشارت إليها بوصفها نموذجًا لسيكولوچية الأنثى ، والطابع التشاركى المميِّز للدراما النسوية نفسها والذى يبدأ بعملية خلق هذه الدراما وهى مازالت فكرة فى الأذهان . ولتوضيح هذه النقطة أكثر نقول إنه لا خلاف على أن "چين واجنر" هى من يشار إليها بصفتها المؤلفة الوحيدة لمسرحية "البحث" ولكن ينبغى التأكيد على أن العرض تطور من خلال عمل دائب مشترك جمع بين "توملين" و "واجنر" فقد جمعت بينهما علاقة صداقة وعمل طيلة خمسة عشر عامًا . تصف "واجنر" ماهية هذا العمل المشترك وتقول : "هناك دومًا علاقة تبادل : أخذ وعطاء ، وثمة كيمياء خاصة تتولد من هذا العمل يجعلكما تعيدان دراسة الموضع الذى وصلتما إليه . وبالطبع فإن طرح الآراء وتبادلها يستتبعهما وجود مادة قد تسهم فى خلق منظور خاص بما بدأتما به" (بينيتس Bennets ، "ما وراء

ليلى توملين - نجمة أخرى" Behind Lily Tomlin , Another Star) .
وفى مقابلة أخرى أجريت معها أكدت "واجنر" أن "توملين ، حين تتحدث عن عملها ، فحديثها دومًا بصيغة الجمع - "نحن" نناضل بغية خلق شىء مختلف ، الاحتفاء "بنا" يتزايد ، "ينتابنا" ولع هائل ببرودواى" (فين Fein ، ص ٤) . لا يفوت "فين أن تشير إلى أن النصف الآخر من "نحن" هذه ليس - فى الحقيقة - سوى "چين واجنر" . وعلى الرغم من أن كل واحدة منهما تمتلك بمفردها طاقة إبداعية هائلة إلا أنه من الواضح أن إحساسهما بذاتيهما لا يكون سوى بارتباطهما ببعضهما .

قد يعى المتفرج المتابع لمسرحية "البحث" - أو قد لايعى - تلك العلاقة الرابطة بين "واجنر" و"توملين" إلا أنه سوف يجد بالضرورة ما يذكِّره بالعلاقة التى تربط بين الشخصيات ؛ فجميعها تجسدها ممثلة واحدة هى "توملين" ؛ فاضطلاع ممثلة وحيدة بتجسيد عدة شخصيات - كما شهدنا فى مسرحية " للبنات السود" - لايبرز فقط قدرة ما على التلون والتنوع تتمتع بها الممثلة ولكنه يلفت الانتباه أيضًا إلى الرباط الإنسانى الجامع للشخصيات والرابط بينها . إن هذا العدد الكبير من الشخصيات المتنوعة والمختلفة : من أطفال إلى كبار ، ومن نساء إلى رجال ؛ حيث تضم المسرحية شخصيتى رجلين بين الشخصيات النسائية العديدة ، هذا العدد - فى الحقيقة - يسهم وبقوة فى تدعيم تيمة التشارك المغلَّفة للمسرحية بالرغم من طاقم الأداء الذى لا يضم سوى ممثلة وحيدة .

وفى المسرحية ذاتها تقوم "ترودى" بأداء نفس الدور الذى تضطلع به "توملين" : فـ "ترودى" توحِّد بين جميع الشخصيات باستخدام عملية تبديل ملامح الوجه من خلال المفهوم الإنسانى من بين هذه الشخصيات هناك "الممثلة ذات الشعر الفاحم / الواقفة فوق أحد مسارح برودواى . إننى أعرفها ، دومًا أراها خارج / مسرح بليموث بشارع خمس وأربعين" . اسم هذه الشخصية - كما هو مذكور فى النص المنشور للمسرحية - هو "ليلى" Lily ، و "ليلى" هذه نفسها تظهر وهى تلقى مونولوجات قصيرة تمامًا

كالتى تتضمنها عروض كوميديا الممثل الواقف * فى أسلوبها . تقابلنا هنا - كما يحدث فى مسرحية "للبنات السود" - سلسلة معقدة من العلاقات التى يعكسها ثلاثى الشخصية والممثلة والمؤلفة ؛ فالأمر هنا بمثابة الصورة الموجودة على عبوة من الحبوب والتى تقوم "ترودى" بوصفها : "تعلمون أن هذه صورة لغلام يحمل عبوة من زبدة القمح/ ،على هذه العبوة هناك صورة لغلام يحمل عبوة من زبدة القمح/ وعلى هذه العبوةهناك صورة لغلام يحمل عبوة من زبدة القمح" (ص ٢٩) ، وذلك يعتبره أصدقاء "توملين" المتجاوزون للمجال الأرضى "تصويراً للانهائية" .

ومقدرة "ترودى" على تبديل ملامحها لتتماشى مع حيوات كافة الشخصيات الأخرى تجسد أيضًا جانبًا منطقيًا من جوانب سيكولوچية الأنثى ؛ فها نحن أمام ذات تخترقها وتقتحمها تمامًا حيوات الآخرين . تقول "ترودى" إن جنونها ليس أمراً سلبيًا تمامًا ، بل هو - إلى حد ما - فعل مقصود أقدمت عليه بمحض اختيارها : "لقد ادعيت ذلك النوع من الجنون الذى تحدث عنه سقراط بقوله إنه تحرير إلهى للروح من نير العادات والتقاليد . أرفض أن يرهبنى الواقع بعد الآن" (ص ١٨) . وبالرغم من أن هذه الفكرة ، والتى مفادها أن ما يبدو جنونًا قد يكون ببساطة وجهة نظر أخرى ، تقدَّم فى قالب كوميدى مغرق فى الغلو إلا أنه يمثل بقوة نتائج الجهود البحثية لـ " جيليجان" و"تشودورو" والتى كانت محاولات كل منهما مكرسة لتقويض اعتقاد مؤداه أن سيكولوچية الأنثى تعتبر سيكولوچية شاذة لسبب واحد وهو أنها تختلف عن النموذج الذكرى المعيارى ؛ فـ "جيليجان" تذهب إلى أنه حين تحيد النساء عن الالتزام بكل ما هو متوقع ومنتظر من الناحية السيكولوچية فالمحصلة - بشكل عام - ستكون حقًا الجزم بوجود خطأ يلتصق بهؤلاء النساء" (ص ١٤) . ويحدد أصحاب النظريات النفسية بدءاً من "فرويد" Freud ومروراً بـ "بياچيه" Piaget وحتى "إريكسون" Erikson "الأخطاء" التى تقع فيها النساء دومًا ومنها كراهية النجاح الذى يأتى على حساب الآخرين ، والحساسية تجاه حاجات الآخرين ومطالبهم ، والاضطلاع بمسئولية

* هو نوع من العروض بطله عارض فرد قادر على القاء المونولوج والنكات والتقليد إلى آخر أشكال الكوميديا ، أى أنه أقرب إلى المونولوجست .

رعاية مَن حولهن . تجيء "جيليجان" لترى في كل ذلك أخطاءً بالفعل ، ومن ثم تهتدى إلى "مفهوم خاص بحالة البلوغ والنضج يُعد فى حد ذاته خارجًا عن مقاييس الاتزان العقلى والعاطفى ؛ حيث يفضل انفصال الذات الفردية عن الارتباط بالآخرين ، وينزع إلى وجود حياة عملية مستقلة باعتبارها أفضل من الاعتماد المتبادل القائم على الحب والرعاية" (ص ١٧) .

لقد استطاعت "ترودى" حل مشكلة الإبقاء على شيء من التوازن بين الاستقلالية والارتباط بطريقة غريبة بعض الشيء ؛ فقد "انسلخت" ببساطة عن الواقع لتدخل ، فى حالة من الجنون هى في الأساس حالة ارتباط واتصال كامل بالآخرين . أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فى المسرحية فالأمر جد مختلف ؛ فخلق هذا التوازن يمثل معضلة كبيرة . فها هو "بول" مثلاً - ذلك المتبرع بحيواناته المنوية - قد فقد إحساسه ووعيه وعلاقته بزوجته السابقة وولده وتملكه هاجس إنجاب "طفل سرى" من امرأة سيظل بعيداً ومنفصلاً عنها للأبد ، ولكنه فى الوقت ذاته عاجز عن إقامة أى رباط وثيق يربط بينه وبين أحد : "حين أشعر أن ثمة فتاة تبدى إعجابها بى / لا تنتابنى أية إثارة ، بل بدلاً من ذلك يتملكنى ذلك / الشعور المكبوت" (ص ٤٨) . لقد توصل "بول" إلى قيمة "انفصال الذات الفردية عن الاتصال بالآخرين" مما خلف عنده الآن إحساسًا بأنه إنسان خاوٍ و"متهالك" بل وعاجز عن أن يغير من نفسه .. هناك "كيت" Kate أيضًا التى تطوف بمقالة منشورة فى إحدى المجلات عنوانها "تهالك الأثرياء" تشرح فيها حقيقة ما يحيق بها وبأصدقائها من خطر بسبب الضجر الهائل الذى ينتابهم . أما "ليلى" Lily، تلك المرأة التى تعمل بالتمثيل ، فتقول فى واحد من المشاهد الأولى : "لايهمنى كيف صرت شاكة ، ما يهمنى هو العثور على مكان مناسب لقضاء الليلة فى هذا النظام الكونى للأشياء . يقلقنى أنه ليس هناك نظام كونى يحكم الأشياء" (ص ٢٦) . ولا تتوقف مثل هذه النماذج البشرية عند ما سبق من شخصيات ؛ فهذه "أجنس أنجست" الابنة المراهقة لأبوين مستغرقين حتى آذانهما فى العمل والتى تجسد شخصيتها محصلة إشكالية نتجت عن تلك المعضلة التى نتحدث عنها ؛ فقد عاشت هذه الفتاة حياة زاخرة بالمعاناة من جراء إهمال أب عالم وأم فنانة مما تسبب فى أن تنشأ كمراهقة وحيدة وعدمية تسلك "سلوك الارهابيين" (ص ٨٢) .

كل هؤلاء - كما هو جليّ - أصحاب وجهة نظر مخالفة تماماً لوجهة نظر "ترودى" التى تعرف أنها على اتصال بالنظام الكونى ، والتى تعتقد أن "صلتها الفريدة بالإنسانية قد تكون محاولة غير مناسبة من أجل التطور الذى يلزمه أن تقفز الإنسانية قفزة واسعة تبدأ خلالها من جديد" (ص ١١٥) . "لود" و"مارى" يمثلان أيضاً نفس النزعة نحو الارتباط ، ولكن بشكل أكثر تواضعاً ، حين يأخذان "أجنس" إلى منزلهما ويحاولان كسب رضاها من خلال صنع "شوارب من قليل من الشيكولاتة باللبن" وهو نفس ما كانا يفعلانه عندما كانت "أجنس" فى الخامسة من عمرها . أما "براندى" Brandy ، وهى واحدة من بائعتى الهوى فى المسرحية ، فتروى كيف أودعت شاباً من الشواذ يدعى "بروتشى" Brucci بإحدى مدارس الجمال بغية إبعاده عن حياة الدعارة التى شعرت أنه لايستطيع مجاراتها . حتى "كيت" تلك المغرورة المتحذلقة تصل فى النهاية إلى أن تقرر الارتباط بالبشر حين تقع فى يدها الوريقة التى تعلن فيها "كريسى" عن رغبتها فى الانتحار ، فتدرك حينئذ "كيف كانت بمنأى عن معاناة البشر بل عن معاناتها هى نفسها" (ص ٢١٠) .

طوال المسرحية تؤكد "ترودى" على الفنون باعتبارها واحداً من إنجازات البشرية القليلة التى تستطيع أن تقدمها وكلها فخر إلى أصدقائها من الكائنات غير الأرضية . فى بادىء الأمر تثير "ترودى" دهشتهم بمحاولاتها للتمييز بين إناء الحساء وبين لوحة للفنان "وورهول" Warhol تصوّر إناء الحساء ، وتدريبهم على ذلك بقولها : "هذا حساء ، وهذا فن" . بيد أنهم يمرون بتجربة صادمة حين تصطحبهم لمشاهدة إحدى المسرحيات ؛ ليس من خلال العرض المقدم على خشبة المسرح ، وإنما من خلال ملاحظاتهم لجمهور المتفرجين . "يقولون : "ترودى! لقد كان العرض حساءً ... أما الجمهور ... فكان فنًا" (ص ٢١٢). بعبارة أخرى لقد كوّن جمهور المتفرجين - تلك "المجموعة من الغرباء الجالسين معاً فى الظلام يتضاحكون ويتباكون على نفس الأمور" - جماعة من البشر المختلفين تعكس الجماعة الأخرى التى على خشبة المسرح . وحين يغادرون المسرح ويخرجون إلى الشارع قد تصير رؤيتهم لبعضهم البعض أكثر وضوحاً ، تماماً مثل الشخصيات الموجودة خارج قاعة "كارنيچى هول" ، وقد يدركون تلك الصلات التى تربطهم بالإنسانية كما تفعل "ترودى" .

إذن ثمة ما يجمع بين مسرحية "البحث" وبين المسرحيات الأخرى التى تناولتها هنا بين دفتى هذا الكتاب ، وخاصة "صخب" ؛ حيث تشترك جميعها فى التعبير عن خلْق نسوى يصفه "روبين مورجان" بـ "الفيزيقا الجديدة" . تذهب تلك النظرية ، التى يفسرها "مورجان" ، إلى أنه "ما من شىء فى هذا الكون يتواجد منفصلاً عن أى شىء آخر - أن كافة العمليات ترتبط وتتلازم بعضها مع بعض ، وأن الطاقة ذاتها لاتوجد إلا فى التواصل"(ص ٧٠) . لقد قامت "واجنر" بتوظيف هذه النظرية بوعى تام خلال مراحل إبداعها لمسرحية "البحث"، ونجدها تشرح ذلك تفصيلاً فى مقابلة صحفية نشرتها جريدة نيويورك تايمز تقول فيها : " لقد بدأت حقيقة بقاعدة التلازم الكمى" ، وتستطرد قائلة : "بدأت أقرأ فى مجال العلوم ، وأخذت أدرك أن علماء الطبيعة يقولون اليوم ما كان يقوله علماء ما وراء الطبيعة منذ ألفى عام . جميعنا متصلون ومرتبطون ، جميعنا على كوكب الأرض هنا نتقاسم وقتياً نفس الذرات ونفس الزمن ، ولعلى أبغى هنا إبراز تلك العلاقات والصلات (بينيتس - "ما وراء ليلى توملين ، نجمة أخرى") .

ومن ثم كانت محاولة "واجنر"هى كتابة لون معين من الكوميديا - لون ذى ملمح فلسفى . وقد ذكرت فى مقابلة أخرى أنها تأمل أن تجد سبيلاً تستطيع من خلاله "موازنة الفكاهة السوداء بالعواطفية" فتقول : "إننا نريد مفهومًا نوازن من خلاله بين العبثية والواقعية، وبعد جهد جهيد تساءلنا : ما الذى نستطيع أن نعتبره أشد عبثية من حياة الواقع؟" (فين) . إن مسرحية "البحث" تقيم علاقة جدلية بين "فكاهة سوداء" متشائمة قائمة على العزلة وبين تفاؤل "عواطفى" ناتج عن مقدمة قوامها تلك الجماعة العالمية اللاتراتبية . ومثل الكوميديا التقليدية التى وضع لها "نورثروب فراى" توصيفًا وتصنيفًا فإن المسرحية تحمل فى النهاية مغزى اجتماعيًا ؛ حيث تهدف إلى إقامة مجتمع يُنشد وجودُه ويُرغب فى استمراره" . والمسرحية - حسب تصنيف "فراى" - تشبه كثيراً الندوة التى تتجه رؤيتها نحو تكامل مجتمعى مثل الندوة ذاتها ؛ تلك الاحتفالية الجدلية التى تُعتبر القوة الموجِّهة والحاكمة القابضة على المجتمع ككل"(ص٢٨٦) .

وما نستجليه أيضًا من مسرحية "البحث" هو أنها تحيد عن وصف "فراى"

للكوميديا وذلك فى إطار "الاحتمالية الجدلية" التى اتخذته المسرحية . يقول "فراى" فى حديثه عن المواصفات الغربية فى صياغة الأعمال الكوميدية : "إن ما يحدث عادة هو أن ثمة فتى يرغب فى فتاة ، ولكن تلقى رغبته شيئًا من المعارضة ، وهى فى الغالب معارضة أبوية . وقرب نهاية المسرحية يحدث تحول ما فى الحبكة الدرامية – تحول يمكِّن البطل من تحقيق رغبته ... وعند النهاية تتسبب الوسيلة التى تضمنتها الحبكة والتى تجمع البطل بالبطلة فى نشوء مجتمع جديد يتبلور متمحوراً حول البطل"(ص ١٦٣) . هذا الطابع الرومانسى الذى يتحدث عنه "فراى" يميز فى الأغلب الأعم الأشكال الكوميدية الأكثر تفاؤلاً مثل الندوة ، لكنه مستبعد تمامًا من مسرحية "البحث" ، ويتأكد ذلك فى الرفض العلنى والصريح للرومانسية والذى يرد على لسان إحدى شخصيات المسرحية وهى "چوديث بيرلى" Judith Barley فى سياق توصياتها المثبوتة للتليفزيون المجانى باستخدام "المذبذب" حين تقول إنه "عامل مساعد فى المخدع.... ولكنك تسأل : ألا يقتل هذا الرومانسية ؟ وأنا أجيب : وما الذى لا يقتلها ؟ " (ص ٣٣) .

وما تعكسه الانفراجة التى تصل إليها المسرحية هو الطابع اللولبى ذو النهاية المفتوحة الذى يميز الكتابات الكوميدية المصاغة بقلم امرأة ؛ ففى النهاية تشارك "كيت" – مثال التعالى والغرور – امرأة بشعة المنظر وعاهرتين لحظة ما ؛ فقد بدأت تنظر إليهن فى النهاية عبر حواجز اقتصادية واجتماعية مثلما طالبت "ترودى" فى اللحظة الافتتاحية من المسرحية . لحظة الاتصال هذه يعكسها وصف "ترودى" للمخلوقات غير الأرضية الذين تراءى لهم جمهور المتفرجين فى إحدى حفلات الكمان فنًا ، ويعكسها أيضًا الجمهور المتابع لشخصية "ليلى" داخل مسرح بليموث ثييتر ، ومن المفترض أن الجمهور الحقيقى الذى يتابع "ليلى" الحقيقية فى مسرح بليموث ثييتر يعكس أيضًا تلك اللحظة التى شهدت اتصالاً وارتباطًا . إذن ثمة طرح لعلاقات تشاركية تتلولب وتدور بشكل لانهائى ، ولكن تظل كافة الحبكات الثانوية التى تتضمنها المسرحية بلا انفراجة حقيقية تقدمها المؤلفة .

ولكن إن استندنا ببساطة إلى عدد النكات المتضمنة فى المسرحية فسوف نعتبرها

أبرز نموذج للكوميديا ضمن جميع المسرحيات التى تناولناها حتى الآن ، كما تعد يوميات "لين" خلال حقبتى السبعينيات والثمانينيات أشد الأمثلة وضوحًا على كيفية توظيف عنصرى الفكاهة والرومانسية فى المسرحية بالأسلوبين التقليدى وغير التقليدى. ومسرحية "البحث" هنا تشبه "بنات القمة" فى هجائها للأشكال التى اتخذتها الحركة النسوية ، وهى تسخر منها فى رواية قصة "لين" . تخلص جماعة إذكاء الوعى الخاصة بـ "لين" إلى أن "النساء لا يرغبن فى النزال ، وكما تقول "مارج" : "الأحرى بنا أن نجلس فى حلقة ونتناول الأمر"(ص ١٤٠) . إلا أن مفهوم الجماعة عن "دفع " كافة "أفراد الجنس البشرى إلى الأمام وليس نصفهم فقط" قضية يضمها الإطار الأكبر للمسرحية . لم تكن الأعمال النقدية الخاصة بالحركة النسوية التى شاعت فى الستينيات تتمحور حول الفلسفة وإنما حول الأزياء والموضة كارتداء البزات المموهة مثلاً: "أقصد يا عزيزتى أنك لن تستطيعى أن تكونى مناهضة للحرب ، ولكن لولا فائض الجيش ما وجدت شيئًا ترتدينه" (ص ١٤٣) ، وهناك أمثلة أخرى كنمو شعر الساقين وما تحت الذراعين : "كيف تأتّى لك كل هذا الشعر النامى ؟ إن الحركة النسائية لازالت غضة" (ص ١٤٦) . تتلاءم هذه النكات أكثر ومشاعر الحنين التى تثيرها فى نفوس جمهور من أمثال أولئك الذين اشتهروا بالرفع المفاجىء لمعدلات المواليد بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، إلا أنها قد لا تفتح السبيل نحو تعليق يساق بشأن الحركة النسوية .

وثمة وجه شبه آخر بين مسرحيتى "البحث" و"بنات القمة" نستجليه فيما بعد من قصة "لين" التى تؤجج نار السخرية من المرأة العاملة الطموح التى تساير موضة "ارتداء القوة" وهى إحدى الصيحات الجديدة فى دنيا الموضة حيث ترتدى شيئًا ما تلفه حول عنقك يشبه فى ملمح منه اللفاع ، ويشبه فى ملمح آخر رابطة العنق ، وفى ملمح ثالث يبدو كالطوق ، ولايشكل فى مظهره تهديداً لأى أحد لأن هيئتك فيه لاتبدو طيبة على الإطلاق" (ص ١٨٣) ولكن تُجسِّد "لين" هنا بشكل مثير للشفقة يفوق بكثير ما رأيناه بالنسبة لشخصية "مارلين" فى "بنات القمة" ؛ فهى تحاول الإبقاء على استمرارية زواجها، وتحرص على مستقبلها المهنى ، وترعى توأمين فى غاية الشقاوة ، وكل ذلك فى نفس الوقت ، ومن ثم نجدها تزفر فى حسرة وتقول : "لو كنت أعرف أن

هذا كله سيكون لدى فى النهاية لوددت أن أستمر على أقل مما أنا فيه"(ص ١٨٤) .

وقصة "لين" هى الحبكة الثانوية الوحيدة ضمن سائر حبكات المسرحية، والتى تقدم لنا قصة حب تتجلى فى لقائها بـ "بوب" Bob والزواج منه ، فـ "بوب" فى نظرها هو "أصدق مناصر للمذهب النسوى .... الرجل الوحيد ضمن كافة من التقيت بهم الذى عرف أين كان حين توفيت سيلفيا بلاث" (ص ١٥٨). يطمح "بوب" نحو تحقيق حلمه بأن يكون "رأسماليًا كليًا" ، ولكن ينتهى به الأمر بائعًا لـ "منتجات العصر الجديد المستحدثة" كما كانت تطلق عليها "إيدى" . دأب الزوجان على محاولة الجمع بين الاتجاهات المسئولة ذات الأساس الأخلاقى التى شاعت فى الستينيات والسبعينيات وبين الطموحات المحدثة التى جاءت بها الثمانينيات ، ولكن لم تقُد هذه المحاولة إلا إلى إفساد علاقة الزواج التى جمعتها . وتجىء النهاية فتفقد "لين" "بوب" (الذى يذهب إلى مدرسة الأيكيدو الخاصة به) ، وتفقد أيضًا وظيفتها (التى تذهب لدخيل استولى على ترقيتها التى وُعدت بها) ولاتقف الخسائر عند هذا الحد بل تفقد "لين" أيضًا صديقتها "مارج" (التى دفعتها الوحدة إلى الانتحار) . بالتأكيد تعتبر "لين" و"بوب" نموذجًا لعلاقة حب فاشلة مجهضة. لقد اكتشفت "لين" أن "بوب" ليس "زنّيًا * لعينًا فى نهاية الأمر ، وإنما أنت مناضل سلبى" (ص ١٨٦) ، وذلك الاكتشاف الذى ورد على لسانها يعكس - فى الحقيقة - خيبة أملها المتعاظمة فى أن يتيسر لها أن تصير "واعية سياسيًا وقادرة على الحراك لأعلى فى ذات الوقت" (ص ١٩٣).

ولكن تحمل المشاهد الختامية من قصة "لين" قدراً من الأمل فى المستقبل حيث تروى لـ "بوب" ما حدث من ولديهما حين أخذتهما ليلتقيا ببابا نويل ؛ حيث طلب الأول منه جليد نووى لعيد الميلاد، أما الآخر فـ "انتزع لحيته قائلاً : " أى حيوان قُتل لكى تحصل على هذه اللحية؟" لابد أنك فخور بطفل فى هذه السن لديه هذه الروح التى مكنته من مجابهة بابا نويل فى أمر اعتبره هذا الصغير قضية "أخلاقية" .... حسن ! .... يبدو أننا فعلنا شيئًا صالحًا" (ص ١٩٥) . لاتخلو هذه الحبكة الثانوية من سهام سخرية

---

* نسبة إلى الزنية وهى فرقة بوذية تعتقد أن بإمكان الفرد أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة من خلال التأمل . (المترجم)

موجهة نجو مبادىء المذهب النسوى وما يرتبط بها من فلسفة العصر الجديد ، بيد أن القصة لا تشى بأى رفض أو إنكار لهذه المبادىء ؛ فـ "لين" قد تبدو ساذجة فى توقعاتها الخاصة بإمكانية أن يكون "لديها كل ما تريد" ، ولكن ما من رفض على الإطلاق للمثاليات التى تعتنقها . الأمل بالنسبة لـ "لين" لايكمن فى نهاية سعيدة لقصة حب ما ولكن فى إمكانية استمرار الجيل القادم على نفس المثاليات بشكل يستتبعه نجاح لم يُقدر لها أن تحققه . وفى المشهد الأخير تقيم "لين" سوقًا لبيع محتويات منزلها لتفرغه مما فيه قبل الطلاق إلا أنها لا تفرط فى نسخة بخط اليد من العدد الأول من مجلة "ميز" .Ms ، كما تقرر الاحتفاظ أيضًا بقميص كان "بوب" يرتديه حين التقيا ويحمل عبارة : "الحيتان تنقذنا" . إذن هى بذلك تُبقى على ولائها للعمل السياسى الذى ارتبط بالحركة النسائية فى بواكير السبعينيات ، ولوجهة النظر الأكبر – وجهة النظر الكونية التى أصبحت منذ ذلك الحين الطابع الغالب على الحركة النسائية . يتبقى أن نقول إن قصة "لين" – مثل المسرحية بأكملها – قد صيغت فى إطار كوميدى بيد أنها كوميديا لارومانسية ذات نهاية مفتوحة .

يعكس الطابع الفكاهى للمسرحية أيضًا وجهة نظر أنثوية ذات صبغة مميزة . كان "فرويد" قد وصف السلوك الساخر المتسم بنزعة معينة ، أو ذا الطابع العدوانى ، باعتباره سلوكًا ذكريًا محضًا ، وهى ملاحظة أيدها العلماء الاجتماعيون . يوجز "ماجى" McGhee ما ورد فى الدراسات المتعددة ويصف كلا من إلقاء النكات وإبداء رد الفعل حيالها باعتبارهما سلوكين محددى الجنس . فالأطفال من الجنسين – وحتى سن السادسة – يصدرون سلوكًا مرحًا ، وجميعهم – بنون وبنات – فى ذلك سواء غالبًا ، لكن بعد هذه السن يتقدم البنون لموقع السيطرة والزعامة فى هذا الشأن ؛ حيث تبدو البنات وكأنهن يفهمن جيداً أن إلقاء النكات فعل ذو طابع مفعم بالعدائية والعدوانية ومن ثم فهو لا يلائمهن على الإطلاق ، ويدركن أيضًا أن مَن يلقى النكات ينزع دومًا إلى السيطرة على الموقف الاجتماعى . وبما أن هناك حقيقة مسلَّمًا بها على مستوى الفئات المصنَّفة حسب الجنس مفادها أن هؤلاء من ذوى المكانات المتواضعة يلقون نكات أقل وإن فعلوا فهى نكات تحمل انتقاصا من قدر الذات (وليست نكات ذات طابع عدوائى عدائى) فليس مثيراً للدهشة أن نجد ذلك أيضًا

مسلّمًا به على مستوى الفتيات والنساء فى مجتمعنا ؛ فالفتيات والنساء ذوات حساسية أشد واستجابة أكبر للمجال المحيط وذلك فى ردود أفعالهن حيال الفكاهة ؛ فقد يكنّ مثل الرجال تمامًا فى القدرة على تفسير كل ما هو مفترض أن يكون مضحكًا فى نكتة ما إلا أنهن فى الوقت ذاته يمثلن الفئة التى يتوقع منها أكثر أن تضحك إن كان من حولها يضحكون .

قد تستخدم هذه النتائج كمبررات تدعم المعتقد التقليدى الذى يذهب إلى أن "النساء يفتقدن حس الفكاهة" ولكن فى نفس الوقت يمكن سوق تأويلات أخرى لذات هذه النتائج ؛ فـ "فرويد" على سبيل المثال يرى أن النكات جميعها ذات غاية واحدة وهى إتاحة تحرير لحظى ما بيد أنه فى نفس الوقت يميز بين سلوك السخرية الرامى إلى هدف معين ، والذى يتيح التنفيس عن العدائية والعدوانية ، وبين الفكاهة التى تحمل قدراً لا بأس به من الاستهانة بالذات ، والتى تتيح التملص من المعاناة من خلال انتصار الأنا العليا . يصف "فرويد" هذه العملية قائلاً :

> **ترث "الأنا العليا " الدور الأبوى ؛ حيث تقبض على "الأنا" بشكل مفعم بالتبعية الصارمة بل تعاملها مثلما يعامل الوالدان (أو الأب) طفلهما فى سنوات عمره المبكرة . إذن بإمكاننا أن نصل إلى تفسير دينامى للنزعة الفكاهية الهزلية لو خلُصنا إلى أنها تتشكل من خلال قيام الذات بتجريد "الأنا" من لغتها لتلقيها فى جعبة "الأنا العليا" التى تتضخم فتظهر "الأنا" بجانبها صغيرة جداً وتبدو اهتماماتها تافهة . إثر هذه الطاقة المنعشة الغضة التى زُودت بها "الأنا العليا" يصبح يسيراً بالنسبة لها أن تقمع أية ردود أفعال ممكنة قد تصدر عن"الأنا".(ص٢١٨-٢١٩)**

وفى هذه الفقرة التى وردت على لسان "فرويد" ثمة جملة اعتراضية تشير إلى العملية التى يصبح الأب بمقتضاها صاحب الدور الرئيسى (وليس الأم) بالنسبة للطفل خلال سنوات عمره المبكرة ، وذلك بالطبع ليس النظام المعتاد فى مجتمعنا . قد نغفل هذه الزلة الفرويدية ولكننا سنتوقف عند وصفه للسلوك الهزلى المستخف بالذات إذ يجزم بأنه سلوك إيجابى ("ذو قيمة تحريرية وإعلائية بشكل غريب") . و"فرويد" بالطبع لم

يستطرد فى حديثه الشارح ليصل إلى الربط بين وصفه لدور الأنا العليا فى السلوك الهزلى المستخف بالذات وبين دور التنشئة الذى تضطلع به النساء (ص ٢٢٠) ، وإنما كان الربط واضحًا ويمكن استجلاؤه من خلال ما يشى به من أن سيكولوچية المرأة تعرف باختلافها عن سيكولوچية الرجل ليخرج تصنيف يؤكد المكانة الأدنى التى تشغلها سيكولوچية المرأة فى الوقت الذى قد يُوصَى بها أحيانًا . ذلك فضلاً عن أن هناك دراسة سلوكية واحدة على الأقل تبرز ميل النساء إلى اعتبار "المستخف بذاته" - رجلاً أو امرأة - إنسانًا "جذابًا ، ظريفًا ، وذكيًا" ، وتشى هذه الدراسة (بالنسبة لى على الأقل) بأن النساء قد يخترن دور المستخف بذاته ليضطلعن بالقيام به بدلاً من أن يفرض عليهن ويُحملن على أدائه قسراً (زيلمان وستوكينج ، ص ١٥٢).

وترى "ريچينا جاجنير" أنه يمكن النظر إلى ظاهرة "الاعتماد على الوسط المحيط" المميِّزة لردود فعل النساء حيال الفكاهة نظرة مختلفة تتسم بالإيجابية ، وذلك حين تصف ملاحظة وصلت إليها إحدى طالباتها قالت فيها إن "الرجال معروفون فى العلوم السلوكية بافتقارهم إلى الحساسية تجاه الوسط المحيط ، ويعوزهم الوعى بالسياق المجتمعى ، وتميزهم الغفلة بالنسبة للمجال البيئى" (ص ١٣٧) . وثمة فكرة اقترحتها "جاجنير" ، بيد أنها لم تنمُّها وتطورها ، وهى أن اعتماد النساء على الوسط المحيط قد يكون راجعًا فى أساسه إلى ما تطلق عليه "تشودورو" "الحدود المائعة لشخصيات النساء" . ويجدر بالذكر أن تركيز "جاجنير" كان موجهًا إلى علاقة المكانة الاجتماعية بالفكاهة ، وهى مسألة قامت بوضع توصيف شارح لها من خلال دراسة تحليلية لسير ذاتية لنساء منتميات للعصر الڤيكتورى ، وقامت فيها بتنويع الخاضعات للدراسة حسب الطبقات الاجتماعية المختلفة . تخلص "جاجنير" فى نهاية تلك الدراسة إلى أن "النساء العاملات يجدن الفكاهة فى السيناريوهات الجامعة للطبقات الاجتماعية المتعارضة - تلك السيناريوهات التى تقوض النظام الاجتماعى بغية إشاعة الفوضى بين جنباته ، أما نساء الطبقة العليا فيجدنها فى الضرب بقواعد ولوائح طبقتهم عرض الحائط ، وذلك يشى بأن السلوك الفكاهى للنساء ينزع إلى الفوضى وليس إلى استقرار الوضع القائم ، إلى قلقلة مطوَّلة وليس إلى تنفيس لحظى - وفق نظرية فرويد-"(ص١٤٥). تثبت تلك الملاحظة الأخيرة وتعزز ما كان قد لوحظ

بالفعل من اتجاه الكاتبات إلى ختم كتاباتهن الكوميدية بنهايات مفتوحة (ليتل) . ولكن ثمة أمر ينبغي ذكره وهو أن الإشارة إلى السلوك الفكاهي المقوِّض للنظام الاجتماعي باعتباره سلوكًا أنثويًا تُعد نتيجة أكثر إثارة للحيرة حقًا مما ورد ذكره آنفًا ؛ فكما تقول "ريچينا باريكا" :

> **ثمة إدعاء بأن الكوميديا تثير قضايا حول السلطة ، وهو إدعاء لايشي – في الحقيقة – بأي توجه ثوري ... كانت الكوميديا قد ارتبطت غالبًا بقدرة الإنسان (كما ذُكر بالحرف) على تجاوز القهر الواقع عليه من خلال الضحك على القيود المعوِّقة إياه ، وهي قدرة يتم وصلها ببراعة هجائية تمكنه من طرح أوجه تغيير صالحة لمجتمعه ، ويتم أيضًا ربطها بالدورات الطبيعية التي تمر به من تجديد وتجدد . وهنا ينبغي الإشارة إلى أن هذه الصلات والروابط لا تصح إلا داخل إطار وحدود القواعد الأدبية والاجتماعية القائمة لما لهذه الصلات من تأثير ذي نتائج هدّامة . (ص ١١)**

وتذكر "باريكا" أن الكوميديا الذكرية لم تشمر عن وجه حقيقي واحد من أوجه التغيير في المجتمع عدا إعادة تأكيد وتأصيل الوضع القائم بركوده ليظل كما هو مع كل ظهور لجيل جديد ، وتستطرد قائلة إن الكاتبات "قد يعترفن ، من خلال أشد صور التعبير خصوصية بهن كنساء ، بأن السلطة المقبولة ليست ذات صبغة ديكتاتورية استبدادية. إنهن يكتبن أشكالاً من الكوميديا التي تفرِّغ النظام الرمزي من لغته ... فالكوميديا تُعد وسيلة تتبعها هؤلاء الكاتبات ليعكسن عبثية الأيديولوچيا القائمة مع تقويض لغة الخطاب الخاصة بهذه الأيديولوچيا" (ص ١٩).

تصف عالمة الأنثروبولوچيا "ماري دوجلاس" Mary Douglas الوظيفة الاجتماعية لسلوك إلقاء النكات بأنها "تافهة ولكنها" قد تكون هدّامة ؛ فالملاحظ أن هذه الوظيفة في شكلها عبارة عن نزال تظفر فيه الحرية أمام السيطرة ، ومن ثم فهي بمثابة صورة للتصنيف الخاص بالتراتبية المعروفة ، وهي انتصار للحميمية على الشكلية والتكلف ، انتصار للقيم غير الرسمية على القيم الرسمية" (ص ٣٦٦) .

وفى سياق وصفها لسلوك إلقاء النكات بشكل عام ، والذى لا تحدد فيه جنس مُلقى النكات ، تشير إلى أن هذا الشخص "ينبه الجميع إلى الطابع القهرى المغلّف للواقع الاجتماعى ، وتؤكد على سطوته من خلال التركيز على الشكلية بوجه عام ، كما تعبر عن الاحتمالات الخلاقة الخاصة بهذا الموقف" (ص ٣٧٢) .

تعتقد "دوجلاس" أن النكات تحديداً تحط من قيمة البناء الاجتماعى إلا أنها بدلاً من ذلك تُعلى من شأن جماعة الرجال والنساء الحرة غير المتقيدة بالشكليات أو الرسميات؛ فـ "بينما يميِّز البناء" ويفرِّق جيداً ويضطلع بتوجيه السلطة عبر قنوات النظام – وذلك فى سياق "الجماعة" – إلا أن الأدوار تبدو غامضة وغير محددة المعالم إذ تعوزها التراتبية فلا يحكمها أي نظام ..... وبما أن الضحك والنكات تُعد ممارسات تعارض التصنيف والتراتبية فهى بالتالى تتجلى كرموز مناسبة جداً للتعبير عن الجماعة بهذا المفهوم الدال على العلاقات الاجتماعية التى لايحكمها أى تمييز أو تراتب" (ص ٣٧٠) تصف "دوجلاس" إلقاء النكات بأنه نوع من الممارسات "المناوئة للطقس" anti-rite ، وهى ممارسات تعزز من وجود هذه الجماعة "غير المتراتبة" ، أما مُلقى النكات فيبدو كصوفى مبتدىء . وحسبما ترى "دوجلاس" فإن جميع هؤلاء المضطلعين بإلقاء النكات يقومون بإطلاعنا على إمكانية خلق مجتمع بديل وذلك يتبدى "من خلال إماطتهم اللثام عن الطابع العشوائى الشرطى المغلف لدرجات الفكر ، ومن خلال قيامهم برفع الضغوط وإزالتها للخطة وطرح أساليب أخرى لتشكيل الواقع وبنائه " (ص ٣٧٤) .

ودومًا هناك احتمال بأن يشترك النساء فى بعض وجهات النظر الخاصة بالشكل الذى يمكن أن يكون عليه هذا المجتمع البديل الذى يقترحه ملقو النكات . ولأن الصمت يُعد سلوكًا طالما فرض على النساء فقد تضاءلت فرصة اشتراكهن فى وجهات النظر التى يطرحنها ، ومن هذا المنطلق أعتقد أن "كوميديا المرأة" هكذا تأخذ موقعها على الساحة، وليس من خلال تركيز عال على درجة ما من الهدامية النسبية ، ومن ثم فمسرحية "البحث" بهذا المعنى تُعد مثالا جليًا على مثل هذا النوع من الكوميديا ، وثمة مثال آخر أخذ فى الاعتبار وهو مسرحية "نبع الرغبة" The Well of

Horniness التى لم تلق نفس النجاح التجارى الذى حققته "البحث" بيد أنها أكثر حدة فى تميزها بطابع هزلى لاذع .

"نبع الرغبة" عبارة عن باروديا سحاقية تعارض بها "هولى هيوز" Holly Hughes مسلسلات الصابون والروايات البوليسية المثيرة والأفلام الجنسية الماجنة التى تدور حول النساء السحاقيات ، وتعارض بها أيضًا الإعلانات الإذاعية والتليفزيونية ، وذلك غير العنوان نفسه الذى قصد به معارضة كلاسيكية "رادكليف هول" Radclyffe Hall السحاقية الكئيبة والمعنونة "نبع الوحدة" The Well of Loneliness ، وكل هذا لم يتعد ستة وعشرين صفحة هى قوام ثلاثة "أجزاء" موجزة كما ظهر في النسخة المنشورة من المسرحية . وكانت مسرحية "النبع" قد قدمت لأول مرة يوم الثالث من مارس عام ١٩٨٣ فى مقهى الـ "واو كافيه" WOW Caféبمدينة نيويورك ، وتقرر منذ ذلك الحين إنتاجها فى صورة مسرحية إذاعية تبث على الهواء من خلال ممثلين يصدرون كافة المؤثرات الصوتية اللازمة على خشبة المسرح . ويجدر بالذكر أن كافة الأدوار يضطلع بأدائها نساء ، وفى هذا الصدد تسوق المؤلفة بعض الملاحظات فتقول : "أجدنى صارمة وعنيدة في هذه النقطة بالذات : فلا رجال فى "النبع" .. اتفقنا ؟ ... ولكن ثمة إضافة : إن الأكاديميين لعاشقون لهذا النوع من الأمور كتبادل الملابس ، والنساء اللواتى يلعبن أدوار رجال . وذلك هو تأشيرة دخولك حلقات الطليعيين إن كان السير في حلقات لايزعجك" (ص ٢٢٢) .

وكما تشى هذه المقدمة فإن حبكة المسرحية زاخرة بسخافات واضحة . تستهل أحداث المسرحية بلقاء يشهده أحد المطاعم حيث تلتقى "فيكي" Vicki – وهى سحاقية "مصلّحة" – وخطيبها "رود" Rod بشقيقته "چورچيت" Georgette . تخشى "ڤيكى" أن تقوم "چورچيت" – وهى امرأة سحاقية أيضًا – بفضحها والكشف عن ميولها الجنسية الحقيقية ، ولكن فى ذات المطعم كانت "چورچيت" قد التقت أولا بـ "بابز"Babs وهى عشيقة سابقة لها أصبحت الآن نادلة . بعد ذلك يشهد أسفل المائدة حواراً جنسيًا صامتًا خفيًا يدور بين "ڤيكي" و"چورچيت" تغوى به كلُّ الأخرى . تختفى "چورچيت" داخل غرفة النساء وتتبعها "ڤيكى" بعد لحظات لتكتشف جثتها

راقدة هناك . لايسع "ڤيكى" سوى أن تلوذ بالفرار خشية أن تتهم بارتكاب هذه الجريمة ، بيد أنها ، حين تذهب إلى الغابة الموجودة خارج النطاق العمرانى للمدينة ، تلتقى بـ "داينيت" Dinette – توأم "چورچيت" التى ضلت طريقها منذ زمن وعاشت هناك حيث نشأت على أيدى حيوانات الراكون ، وتتطور الأمور بين المرأتين حتى تندلع نار العشق المحرم بينهما .

تتولى المخبر السرى "جارنيت ماكليت" Garnet McClit مهمة التحقيق فى قضية مصرع "چورچيت" فتستهل عملها بمقابلة "بابز" التى تبادرها بلكمة تفقد "جارنيت" على أثرها الوعى ، وفى تلك الأثناء تفقد "ڤيكى" ، وهى فى الغابة ، ذاكرتها إثر إصابة فى رأسها سببتها كرة جولف ضالة انطلقت من إحدى البطولات المقامة فى منتجع مجاور . تهرع "ڤيكى" إلى المستشفى فتتلقى فور دخولها حقنة تخور قواها على أثرها ، وتواً نستجلى أن مَن قامت بحقنها هى "بابز" (التى تستغل ظروفها كعاملة مؤقتة لتظهر فى كل مكان) . بعد ذلك تلقى "ڤيكى" تحرشًا جنسيًا من جانب عاملات المستشفى اللاتى كن "يفتشنها" . تجد "بابز" "رود" أمامها فتبادره بلكمة تفقده الوعى فيفوته حضور جلسة مثول "ڤيكى" أمام المحكمة للرد على ما وجه إليها من اتهام بقتل "چورچيت" ، ولكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن إذ توجه إليها التهمة رسميًا فيحاول قائد الشرطة – وهو صديق لـ "رود" – أن يمد يد العون إلى "ڤيكي" لخاطره بيد أن محاولاته تبوء بالفشل فيُزج بها فى السجن لتلقى تحرشًا جنسيًا جديداً من قبل زميلاتها السجينات . تدرك "جارينت" أخيراً أنه لابد أن "بابز" هى القاتلة الحقيقية فتعمل على إطلاق سراح "ڤيكي" ، وذات يوم تشهد سيارة "جارنيت" مطارحة غرامية بينهما تقطعها مراسلة الإذاعة التي تقودهما إلى مخزن السجاد الخاص بـ "رود" ولكن يثبت أن هذه المراسلة هى "بابز" أيضًا .. وفى مخزن السجاد ينطلق دوى عيار نارى ، ولكن لاتتضح بالضبط هوية من أُطلق عليه النار : "رود" أم "فيكى" ، فى الوقت الذى يقوم "رود" بإيقاظ "ڤيكى" لنستجلى أن الأمر برمته لم يكن سوى مجرد كابوس مزعج، ويخرج الخطيبان متجهين إلى أحد المطاعم.

تزخر مسرحية "النبع" بالكثير من الألفاظ والتعبيرات التى تحمل تورية ، هذا

بالإضافة إلى النكات الضمنية التى تتناول إحدى الثقافات الفرعية وهى ثقافة السحاقيات . ومن الجلى أنه لم تكن لدى "هيوز" أية نوايا جادة أكثر من الترفيه عن صديقاتها وذلك حين قامت بتأليف هذه المسرحية بعد تجرع الكثير من شراب الـ "بلاد مارى" Bloody Mary * المسكر كما تورد فى المقدمة ، وتقول "هيوز" أيضًا : "لا تتضمن المسرحية أى "فن"" (ص ٢٢٢) . وكانت "هولى هيوز" قد استمرت فى كتابة مسرحيات ذات نوايا أكثر جدية لآخرين وأيضًا للعروض المعتمدة على ممثلة واحدة ، وهى فى هذا الصدد تقول : "الآن أصبحت أكبر سنًا ، وأكثر حكمة ، ولكن أكثر طموحًا وبلا حدود" (٢٢٢) . فى شهر يونيو من عام ١٩٩٠ صارت "هيوز" واحدة ممن يطلق عليهم "أربعة إن. إى . إيه " NEA Fourحين رفض طلبها بنيل منحة من "هيئة منح الفنون الوطنية" National Endowment for the Arts بناء على توصية لجنة المسرح بالهيئة . وقد ورد على لسان "هيوز" في إحدى المقابلات الصحفية التى أجريت معها إبان جولة قامت بها مع عرض أبدعته لممثلة واحدة ويحمل عنوان "عالم بلا نهاية" أن "الناس يقولون:" ذلك سيكون أفضل ما حدث لك خلال حياتك المهنية"، بيد أنه لا يسعنى سوى التفكير فى فنانين آخرين طالتهم أيادى الهجوم . مثل "لينى بروس" و "أوسكار وايلد" Oscar Wilde - فنانين أمضوا بقية حياتهم ، التى لم تكن طويلة ، فى محاولات للابتعاد عن عذابات السجون وأهوالها".

تجد "جيل دولان" Jill Dolan فيما تكتبه "هيوز" بعضًا من أبرز الأمثلة على "المسرح المادى" ، وترى أن تقديم السحاق كموضوع وتجسيده فى عمل فنى أو أدبى قد "يجرد المبادئ السائدة والمتعارف عليها من طبيعتها وذلك من خلال التعبير عن وجود ما يناقض البنية الخاصة بالثقافة الطبيعية ، وهى ثقافة كراهية الشذوذ الجنسى ، ويقوض تجسيدها" (ص ١١٦)، ومسرحية "النبع" تقدم بالتأكيد مثالاً على النكتة حين تكون "مناوئة للطقس" حسبما تصفها "دوجلاس" ؛ فمن خلال كونها باروديا ملحة تعارض الأشكال الرومانسية التقليدية فهي تكشف عن الطابع الاستبدادى التراتبى المميز لهذه الأشكال ، ومن ثم فإن قيام النسوة السحاقيات بأداء أدوار من المفروض

---

* شراب مسكر عبارة عن مزيج بين الفودكا وعصير الطماطم . (المترجم)

أنها أدوار رومانسية ذكرية وفق المفهوم التقليدى يخلق - حسبما ترى "دولان - تحديًا مناهضًا لثقافة كراهية الشذوذ الجنسي ، وعلى هذا الأساس تكون "جارنيت ماكليت" - تلك السيدة التى تعمل مخبراً سرياً - بمثابة صورة دقيقة من صور الجمع بين النقائض Oxymoron المرتبط بهذه الثقافة .

بيد أننا لو نظرنا إلي بناء مسرحية "النبع" سنجد الوهلة الأولى أنه يشبه بناء الكوميديا التقليدية عند "فراى" أكثر مما يشبه ذلك البناء الخاص بكوميديا المرأة ، والأمثلة على ذلك عدة ؛ فاجتماع شمل الخطيبين - "رود" و"ڤيكى" - في المشهد الأخير صورة من صور الكوميديا التقليدية ، كذلك تنتهى المسرحية بانفراجة كوميدية تبدو شيكسبيرية حين نحاط علمًا بأن كافة تلك الشخصيات السحاقية وما ارتكبت من إشاعة للفوضى داخل "النظام الطبيعى" لم يكن سوى مجرد حلم ، ولكن لابد أن نتوقف عند الوجهة التى قرر الخطيبان قصدها في النهاية : المطعم ؛ وهو مكان بداية الأحداث فى المشهد الافتتاحى لأن ذلك يعتبر حقًا نذير شؤم؛ فهل مقدر للحبيبين - بوصولهما إلى المطعم - أن يعيدا تجسيد نفس أحداث المسرحية ؟ هل يمكننا أن نعتبر حلم "ڤيكى" بمثابة ناقوس خطر ينبيء عن تكرار ما حدث ولكن فى الواقع هذه المرة ؟ بيد أنه من الجلي أن الخاتمة - مثل كل العناصر الأخرى فى المسرحية - هى فى الأساس باروديا ؛ بالأحرى مجرد استخدام وتطويع هزليين للمواضعات الأبوية .

أما قصص الحب المتضمنة فى المسرحية - تلك القصص المزخومة بالمشاهد الساخنة ؛ فهى تؤدى بغية الإضحاك . وبنظرة على كافة مشاهد الجنس فى المسرحية سنجد أنها إما تطلعنا على نسوة سحاقيات يتصرفن كالعشاق الطبيعين الكارهين للشذوذ الجنسى والذين نشاهدهم فى أفلام السينما (مثل "جارنيت" و"ڤيكى" حينما كانتا فى السيارة) ، وإما أنها تبرز لنا نسوة سحاقيات يتصرفن كمثيلاتهن فى الأفلام الجنسية الماجنة الموجهة لجمهور من الرجال الطبيعيين الذين لا يمارسون الشذوذ الجنسى (كما فى مشاهد المستشفى والسجن) ، حتى اجتماع شمل "رود" و"ڤيكى" فإنه فاقد الحد الأدنى من تأثيره أثناء الأداء وذلك بسبب قيام امرأة بتجسيد دور "رود" .

أما "الصيف الأخير في خليج القنبر" Last Summer at Bluefish Cave

لـ"جين تشيمبرز" فتقدم صورة رومانسية أكثر جدية للعشق السحاقى .. وبالمقارنة بمسرحية "النبع" تتميز "الصيف الأخير" بأنها ذات أسلوب واقعى ، وذلك هو وجه الاختلاف بينهما فى حين أن هناك فى المقابل عدداً من أوجه الشبه الصارخة ؛ فكلتا المسرحيتين تستخدمان أسلوبًا هزليًا شديد الغرابة على الرغم من أن "النبع" تأخذ شكلاً هزليًا farcical على نحو بذىء بينما تغلف "الصيف الأخير" حلاوة تقطر ألمًا ومرارة، وتشترك المسرحيتان أيضًا فى عدم اشتمالهما على أى هجوم مباشر على الأبوية أو على جنس الرجال ، والفكاهة في كلتيهما نابعة من السخافات التى تكشف عنها النماذج السحاقية كأفراد أو من مواجهاتهم السخيفة مع النظام الأبوى ، ومن ثم فالمسرحيتان - ومعهما مسرحية "البحث" The Search- تعدان نموذجين على أسلوب تعمد الحط من قدر الذات ، وهو الأسلوب المرتبط بالنساء ، بيد أنهما في الوقت ذاته تقوضان ، فى خبث وبأسلوب غير مباشر ، النظام الأبوى وذلك من خلال الفكاهة .

ذكرت "هيوز" فى إحدى المقابلات الصحفية أن "الفكاهة تعد أداة مسرحية يمكنك استخدامها لتتعمق أكثر وأكثر أو لتغوى الجمهور بحيث يصير فى صفك ويعتنق وجهة نظرك - أو قد تستخدمها لتتجنب ذكر شيء ما . وبينما تحاول "هيوز" استخدام الفكاهة مقرنة بها "السبب الذى يكمن وراءها" نجدها ترفض اللجوء إلى أسلوب التوجيه الصريح : "أعتقد أن الدراما الملتزمة بالخط السياسى ليست دراما" . أما "تشيمبرز" فيبدو أنها تستخدم قصة الحب بنفس الطريقة التى تستخدم بها "هيوز" الفكاهة ؛ أي كشكل من أشكال إغواء الآخرين بحيث يتبنون وجهة نظرها . ومثلما تفعل "هيوز" تستعير "تشيمبرز" المواضعات الخاصة بقصص الحب العادية الخالية من أمور الشذوذ الجنسى بغية رواية قصة ذات موضوع سحاقى . بيد أن "الصيف الأخير" تختلف عن "النبع" فى أنها تروى قصة رائعة وجادة موضوعها الحب الحقيقى حين يعثر عليه ثم يضيع ثانية .

فى الثالث عشر من فبراير عام ١٩٨٠ شهد مسرح "شاندول ثييتر"Shandol Theatre بمدينة نيويورك العرض الافتتاحى لمسرحية "الصيف الأخير فى خليج القنبر

"حيث قدمتها فرقة الجلاينز The Glines ، وفى الثالث من يونيو عام ١٩٨٠ أعيد تقديم المسرحية على مسرح "وست سايد مينستيج" West Side Mainstage ضمن فعاليات المهرجان الأمريكى الأول لفنون الجنس المثلى the First American Gay Arts Festival وفى ديسمبر من عام ١٩٨٠ قامت فرقة مختلفة - وهى "أكتورز بلايهاوس" Actors Playhouse - بتقديم المسرحية فى مدينة نيويورك حيث استمرت تعرض دون انقطاع من ٢٢ ديسمبر وحتى الأول من مارس عام ١٩٨١ .

تستهل أحداث "الصيف الأخير" بـ "ليل" Lil وهى تختلى بنفسها فى خليج القنبر ممضية وقتها فى صيد الأسماك . تظهر "إيڤا" Eva وهى تتمشى على الشاطىء ، وحينئذ تقيم "ليل" حواراً معها ، وبناءً على هذا الحوار ترى "ليل" فى "إيڤا" امرأة لعوب وذلك من خلال طريقتها فى الحديث ومن ثم توجه إليها الدعوة لحضور حفل تقيمه فى كابينتها تلك الليلة . و"إيڤا" - فى الحقيقة - كانت قد التجأت إلى خليج القنبر بعد أن انهارت حياتها الزوجية وذلك لتفر من تبعات هذه المأساة ، وهى تعتقد أنها غير ذات ميول جنسية مثلية وتأمل - على الأقل على مستوى الوعى وليس اللاوعى - أن تقيم علاقة صداقة تربطها بـ "ليل" .

يزخر الحفل الذى تقيمه "ليل" بسلسلة من المواقف الكوميدية الناجمة عن مفارقات سوء الفهم ، وبعد ذلك تتضح حقيقة الموقف من خلال تفسير جلى : فخليج القنبر هو المنتجع الصيفى الخاص بجماعة من النساء السحاقيات ، وهن نسوة لسن فاشلات، بل تحقق الكثيرات منهن نجاحات عظيمة فى مجال العمل ومعظمهن ناجحات أيضاً فى العلاقات طويلة الأمد عدا "ليل" التى تعيش الآن دون أن تربطها أية علاقة بأى أحد مما ولد فى نفسها إحساسًا باليأس خلف صراعًا بينها وبين شعور بأنها لم تفعل البتة شيئًا ذا شأن في حياتها . وخلال هذه الفترة تلتقى بـ "إيڤا" وتقع كلٌ فى هوى الأخرى وتنتقلان للعيش معًا . وبعد شهر من البهجة والسعادة تسقط "ليل" فريسة للمرض فتجد نفسها مضطرة لأن تبوح لـ "إيڤا" بالسر الذى ظلت حافظة له هى وسائر نساء الجماعة : فـ "ليل" تحتضر إثر مضاعفات داء السرطان .. تفارق "ليل" الحياة ، ويشهد المشهد الأخير - الذى تجرى أحداثه فى فصل الشتاء بعد فترة

وجيزة من جنازتها - حضور صديقاتها اللواتي جئن لإخلاء الكابينة من المنقولات وتظل "إيڤا" ولا تكون سوى آخر من يغادر المكان بعد أن أكدت للجميع أن "بإمكانى تدبير أمورى بنفسى"(ص١٠٧).

تناقش "دولان" أصل وكنه المسرحية وتطرح رؤية بشأنها مفادها أنها تدخل ضمن ذلك التوجه المتصاعد الخاص بالقصص التى تتناول الميول الجنسية المثلية وتركز على نضال الشخصية الرئيسية ضد المجتمع الكاره للشذوذ الجنسى ، ومن ثم فهى قصص تؤكد على الانحراف الناجم عن رحيل الشخصية الرئيسية عن هذا المجتمع . وبنظرة على مسرحية "الصيف الأخير" سنجد أن أحداثها بأكملها تجرى داخل الإطار الفيزيقى والسيكولوچى الخاص بإحدى جماعات النسوة السحاقيات ؛ فنحن لانرى شيئًا ولانسمع إلا القليل بشأن رحيل "إيڤا" عن المجتمع الكاره للشذوذ الجنسى ، فمثلاً نسمع بتحذير الشخصيات الأخرى لها بأنها ، إن أشهرت ميولها الجنسية المثلية ، قد تتعرض للنبذ من قبل أسرتها وصديقاتها بل قد تعترضها معوقات قانونية فى طريق إنهاء إجراءات طلاقها ، ولكن لم تأخذ أى من هذه الاحتمالات حيزاً فعليًا في المسرحية حيث تم الاكتفاء بالإشارة إليها دون مسرحتها ، بينما ينصب التركيز أساسًا على تطور علاقة "إيڤا" بـ "ليل" ، وهى علاقة تبدو هزلية ، ومثيرة على المستوى الجنسى ، وشديدة الرومانسية أيضًا ، ولا يخرج من دائرة التركيز ارتباط "إيڤا" المتنامى بجماعة النسوة السحاقيات . وتجدر الإشارة إلى أنه بالرغم من حقيقة "ليل" ، ومعها حفنة من النساء الأخريات ، والتى مفادها أنه من المفترض أنهن عشن في الماضى حياة مفعمة بالتشرد والحيرة الجنسية ، إلا أن جماعتهن تبدو في الحاضر مستقرة تمامًا ، وخاصةً على مستوى العلاقات التى تربط بينهن والتى تصور على أنها مفعمة بالحنان والأمان .

يغلب على الشخصيات طابع فردى شديد بالإضافة إلى تمتعهم بسمات غريبة وطريفة شبيهة بالمواضعات المميزة لمسلسلات وبرامج كوميديا الموقف التليڤزيونية ، وعلى نفس النحو تتجاوز علاقة الحب التى تربط بين "ليل" و"إيڤا" كافة نقاط سوء الفهم ، وكل ما يشوب مثل هذه العلاقات من تعالٍ ليس في موضعه لتصير صلة قوية

تعضد من خلالها كل واحدة الأخرى - صلة دائمة تمكّن "إيڤا" من التعايش مع مرض "ليل" على نمط أفلام سهرة الأسبوع التى تبث تليفزيونيًا . لايسع "دولان" سوى أن توجه سهام النقد إلى استخدام مثل هذه المواضعات الواقعية في المسرحية وتقول إنها (أى المسرحية) "لاتفر البتة خارج إطار شرعية السلوك المناوىء للشذوذ الجنسى ، والذى يُعد أساسًا لتصوير الأحداث" (ص ١١٠) . إذن - وفق ما تطرحه "دولان" - هل ينبغى أن يكون الاستخدام الجاد للمواضعات الواقعية سببًا فى تصنيف مسرحية "الصيف الأخير" خارج نطاق الدراما النسوية ؟

بالتأكيد يمكن القول إن :الصيف الأخير" تتحدث باسم النساء الصامتات وتعبر عنهن ؛ فالنسوة السحاقيات يبدون في المسرحية كعضوات مقهورات داخل المجتمع الأبوى فى الوقت الذى يجمعهن ود وانسجام ، وهنا لا ينبغى أن نغفل فكرة "الجماعة" التى يتردد صداها بقوة فى المسرحية ؛ فبينما تقول "إيڤا" إنها سوف تتدبر أمورها "بنفسها" نجدها في المشهد الأخير تصير جزءًا من جماعة عضواتها شديدات التقارب تمامًا كالبنيان المرصوص الذى يشد بعضه بعضًا . وتختلف مسرحية "الصيف الأخير" عن الكثير من المسرحيات المطروحة هنا فى هذا الكتاب وذلك فى عدم اشتمالها على مسائل سياسية ضخمة ؛ فهى - بدلاً من ذلك - تنحو منحى التركيز الشديد المجهرى لإعطاء صورة التقطت عن قرب لنساء طالما تم تجاهلهن وإغفالهن حتى فى الدراما الواقعية ، ومن ثم فالمسرحية هنا تشبه إلى حد ما مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" التى عرضتُ لها فى الفصل الرابع .

وبين كافة المسرحيات التى تناولتها في هذا الكتاب تنفرد "الصيف الأخير" بأنها تقدم قصة حب كاملة الأبعاد ؛ حيث تستخدم الكثير من المواضعات التقليدية الخاصة بأى علاقة حب بين رجل وامرأة فى تقديم قصة حب تدور بين امرأتين ، ومن ثم تسهم مسرحية "الصيف الأخير" فى "تجريد المبادىء السائدة والمتعارف عليها من طبيعتها وذلك من خلال التعبير عن وجود ما يناقض البنية الخاصة بالثقافة الطبيعية ، وهى ثقافة كراهية الشذوذ الجنسى ، ويقوض تجسدها " (ص ١١٦) وهو ما تراه "دولان" مرتبطًا بمعظم المسرحيات التى تتناول موضوعات الميول الجنسية المثلية ، ولعل من

الجلى هنا أن سوق مثل هذه الموضوعات يمكن النظر إليه باعتباره ذا غرض بلاغى وهو التأكيد على طبيعة حيوات هؤلاء النساء السحاقيات .

ولهذا السبب ربما تكون المسرحية قد بدت موجهة أساسًا إلى جمهور يعتنق ثقافة كراهية الشذوذ الجنسى إلا أنها وجدت - فى الوقت نفسه - جمهوراً من النسوة السحاقيات ، وفى هذا الصدد يقول أحد النقاد :

> **تُعد المسرحية مصدر سعادة بالنسبة للنسوة السحاقيات ، وتعتبر بالنسبة للنساء الكارهات للشذوذ الجنسى صورة تكشف عن عالم غامض .. فياله من ارتياح حين يشهد المرء نسوة سحاقيات يجسِّدن وهن يحملن كافة الطبائع المتناقضة ؛ فهاهن يبدون مغلفات بالجدية والسخافة، بالقوة والضعف ،بالسطحية والحساسية ، بالجشع والسخاء ، ومن ثم يلهث الجمهور وراء الاكتشاف عند نقاط معينة . (وومانيوز، ١٩٨٢)**

بعبارة أخرى : لقد تم النظر إلى الأسلوب الواقعى والشخصيات المفَرَّدة المميَّزة باعتبارها عناصر قوة بلاغية للمسرحية التى أدخلها فى عداد المسرحيات النسوية على الرغم من خلوها من أى توجه سياسى .

ويمكن أن تدخل مسرحية "الصيف الأخير" في مقارنة رائعة مع الروايات الغرامية التى حققت شعبية هائلة فى أوساط جماهير القارئات . وفى هذا الصدد تسوق "چانيس رادواى" Janice Radway فى كتابها ذى السبق والريادة ، والذى يحمل عنوان "قراءة قصص الحب" Reading the Romance وصفًا دقيقًا للحبكة الخاصة بـ "قصة الحب النموذجية" ، وفى الحقيقة لم يكن ذلك الوصف من ابتداعها مباشرة بل كان مستنداً إلى ما ورد على ألسنة مجموعة من قارئات قصص الحب اللواتى أجرت "رادواى" عليهن دراستها . بإيجاز - وحسبما ورد في كتاب "رادواى" - تبدأ حبكة قصة الحب النموذجية حين يُزج بالبطلة - والتى لابد أن تكون امرأة صغيرة ، طاهرة وساذجة من الناحية الجنسية - في موقف يفرض عليها عزلة اجتماعية، ثم يهيىء القدر لقاءها بالبطل ، وهو قائد قوى الشكيمة بين الرجال بيد أنه

يتسم بالشك حيال النساء ويحكم علاقته بهن عدم التمييز حيث يتنقل بينهن دون ميل أو عاطفة . فى البداية لايجمع بين البطل والبطلة أى تفاهم بل قد يبدوان كخصمين ، ولكن بعد شكل من أشكال الفراق تفرضه الحبكة يسلك البطل سلوكًا رقيقًا حيال البطلة فلايسعها سوي أن تعيد تفسير سلوكه الملتبس ، وتنتهى الأحداث بإعلان البطل عن حبه وباستجابة البطلة ، ومن ثم تستعيد هويتها كزوجة الآن وكأم مستقبلاً(ص١٣٤) .

على نفس النحو تستهل مسرحية "الصيف الأخير" بوصول "إيڤا" تلك المرأة التى دمرت هويتها الاجتماعية تمامًا بإقدامها على ترك زوجها ، وهى هنا ، كبطلات الروايات الغرامية ، ساذجة وبريئة من الناحية الجنسية بالرغم من أنها خاضت بالفعل تجربة الزواج ، أما "ليل" فتصف حياتها الماضية بأنها كانت كحياة "قطط الطرقات"(ص ٢٥) : حياة لايحكمها أى استقرار أو تمييز فى العلاقات الجنسية ، ومن ثم فهى تقوم هنا مقام بطل قصص الحب بل يتأكد ذلك أيضًا من خلال أسلوب تصويرها كشخصية فى المسرحية ؛ إذ تقدَّم – كما هو الأمر بالنسبة لهذا البطل – على نحو مثير للتعاطف علي الرغم من هذا السلوك الحياتى الذى يبرَّر دومًا بأنها – وكذلك هذا البطل – لم يقعا فى الحب الحقيقى من قبل . لقد التقت "ليل" بـ "إيڤا" لأول مرة بعد الحفل المشئوم ، وحينئذ تصرفت "ليل" حيالها بشكل مفعم بالعداء والندية(ص٥٠) ، وانفصلت العشيقتان فيما بعد من خلال إيداع "ليل" المستشفى لتلقى هناك الرعاية وتتلقى العلاج .

إذن ثمة أوجه تشابه بين الروايات الغرامية وهذه المسرحية في الحبكات والشخصيات بيد أن هناك أيضًا بعض الاختلافات الواضحة التى تجدر الإشارة إليها ؛ فالبطلة في الروايات الغرامية هى الشخصية الأساسية بينما يظهر البطل فى صورة "الآخر" الغامض الذى تصدر البطلة ردود أفعالها حياله ، إلا أن "الصيف الأخير" – على النقيض من ذلك – تبدو متوازنة بين شخصيتى "إيڤا" و"ليل" اللتين تظهران بالتالى متعادلتين دراميًا حيث يطلع الجمهور فى أوقات معينة على الأفكار الخاصة بكل واحدة فيهما سواء من خلال تعبيرهما عنها للشخصيات الأخرى أو من خلال

مصارحة كلٍّ الأخرى بأفكارها ومشاعرها . ورغم الأوليَّة التى تحظى بها شخصية البطلة فى قصة الحب التقليدية إلا أنها دومًا الشريك السلبى المنتظر لإعلان البطل عن حبه ، و"إيڤا" هى من تشعل قصة الحب حين تعود إلى غرفة "ليل" بعد انتهاء الحفل ، و"إيڤا" هى أيضًا من تبادىء بالإعلان عن حبها ، وكذلك فإن "إيڤا" هى من ترفض التخلى عن "ليل" التى طالبتها بالرحيل فور عودتها من المستشفى فتعترض بقولها : "لقد كان ذلك دومًا ملازمًا لكِ أليس كذلك ؟ فقط حاولى وأظهرى قدراً من الشجاعة وستتخلصين من كل هذه الصعاب والآلام" (ص ١٠٢-١٠٣) . تصر "إيڤا" على البقاء بجانب "ليل" وبرفقتها حتى النهاية ، ويُختتم المشهد بـ "إيڤا" وهى تحمل "ليل" كما كانت تحمل فى الماضى طفلها الصغير الذى أصبح الآن فى عداد الأموات . إن الأمر ليس بحاجة إلى قريحة نستنتج من خلالها موقف "إيڤا" منها فالإرشادات المسرحية تقول إن "إيڤا" الآن هى "الشريك القوى".

وأخيراً فإن الرواية الغرامية تنتهى غالبًا نهاية سعيدة : بزيجة ، وليس بجنازة كما جاءت خاتمة مسرحية "الصيف الأخير" ، والعاشقان - إن فرقهما الموت - فهناك دومًا زعم بأن حبهما سوف يستمر بين شواهد القبور ولن ينتهى بنهاية الحياة ، ولكن فى المشاهد الختامية لم تَدَّع "إيڤا" البتة أى إخلاص أو ولاء سرمدى حيال "ليل" التى تشعر - على الجانب الآخر - بأنها لن تخلِّف وراءها أية إنجازات أو أطفال يسهمون فى تخليد ذكرها ، فى حين تبدو "إيڤا" أكثر قوة فى الشخصية. أوفر ثراءً فى الخبرة من خلال علاقتها بـ "ليل" التى هيأتها حقًا لمواصلة المسيرة فى هذه الحياة بمفردها رغم المساندة التى تلقاها من قِبل جماعة النساء ، ومن ثم فـ "إيڤا" تُعد امتداداً لـ "ليل"، فهى موضع تخليد ذكرها ؛ إنها الطرف الذى وضع تلك النهاية المناسبة لقصة حبهما - تلك النهاية الحلوة المشوبة بالمرارة .

ولاينكر أحد أن حبكة الرواية الغرامية ذات شعبية هائلة ، وعلى ذلك تأخذ "رادواى" هذه الشعبية وتربطها بتجربة التطور الخاصة بالأنثى والتى قامت "تشودورو" بشرحها من قبل؛ فالفتيات ينزعن دومًا ، إبان مرورهن بالمرحلة الأوديبية ، إلى الحفاظ على روابطهن قبل الأوديبية بأمهاتهن ، ولذلك يصبحن كارهات للشذوذ

الجنسى بيد أنهن يبقين على نفس الحالة من الاحتياج والرغبة على المستوى العاطفى نحو أمهاتهن وذلك أثناء فترة البلوغ . أما الأبناء (الفتيان) فعلى النقيض تماماً حيث يكبحون جماح روابطهم الأوديبية بأمهاتهم معلنين عن شخصيتهم بالاستقلالية والاعتماد على الذات، ومن ثم فهم - وفق المواضعات المتعارف عليها - يعجزون غالباً عن تحقيق مسألة الإشباع العاطفى ، ولكن ما أثار كل ذلك في النهاية ؟ تقول "تشودورو" إن هذا الاختلاف الفارق بين شخصيتى الذكر والأنثى يؤدى إلى زيجات لا تحقق أى إشباع عاطفى للنساء ، كما يفسر رغبة المرأة واحتياجها إلى أن تمارس دور الأمومة ، وفى هذا الصدد تقول "رادواى" :

> بالرغم من تأكيد "تشودورو" على فعالية ونجاح دور الأمومة كممارسة تعد بمثابة التعويض عن عجز الرجال عن الإشباع العاطفى إلا أن نساءً كثيرات تعرضن لضرورة تحمل ضريبة هذا الدور، فعملية تنشئة الطفل تسهم حقاً فى إشباع حاجة الأنثى إلى علاقة تجد فيها ذاتها وفى توفير نكوص وعاطفة بديلين بيد أنها تتطلب من المرأة أن يكون تركيزها فى هذه العلاقة على طفلها وليس على ذاتها .... إذن في ظل هذه الظواهر المتمثلة فى طابع شخصية الأنثى الساعية وراء علاقة تجد فيها ذاتها وفى عجز الرجال عن الاضطلاع بدورهم كاملاً كشركاء ذوى كفاية تؤهلهم للاضطلاع بأداء المهام المرتبطة بعلاقات الحب وفى المطالب المتبادلة المفروضة علي النساء من قبل أطفالهن الذين يعتمدون عليهن فى إشباع حاجاتهم التى لا تتفق بالطبع وحاجات النساء - فى ظل كل تلك الظواهر يصبح من المفهوم أن تلتجىء النساء إلى الانخراط المتواتر فى أوهام رومانسية يستمددن منها البهجة والتشجيع، ومن ثم فإن قصة الحب تعد - على أحد مستوياتها - وصفاً لرحلة المرأة على طريق الوصول لذاتية أنثوية ما ؛ فهذه التركيبة النفسية تُخلق وتتحقق داخل مجتمع أبوى . (ص ١٣٧-١٣٨).

وفى ذات هذا السياق تبدو مسرحية "الصيف الأخير" كطريق بديلة تسلكها "إيڤا" لتحقيق "ذاتيتها الأنثوية" وذلك من خلال علاقتها بـ "ليل" ؛ فمن الجلى أن زواج "إيڤا" كان قد

فشل للأسباب التى ذكرتها "تشودورو" ، ومن ثم "تواصل " إيفا بحثها عن "شريك ذى كفاية تؤهله للاضطلاع بأداء المهام المرتبطة بعلاقة الحب " تستطيع معه أن تعاود تجسيد الحميمية والارتباط العاطفيين اللذين مارستهما خلال فترة علاقتها قبل الأوديبية بأمها ، ولم يُعيها البحث طويلاً حيث تعثر على إشباعها العاطفى والجنسى مع امرأة . تمر "ليل" بمراحل تقدم مشابهة على الرغم مما يبدو من أنها ذات خلفية حياتية مختلفة فحسب ما هو مفروض يبدو أنها قد نشأت فى ظل علاقة حميمة بأمها ، وعلى ذلك تصف حالها أثناء فترة مراهقتها بأنها كانت عاجزة عن إقامة أية صلة تتميز بالحميمية والارتباط ، ومن ثم فـ "إيفا" - بالنسبة إليها بمثابة طفلة تتعلم منها ممارسة الحب ، كما أنها بمثابة أم تستطيع "ليل" أن تعترف لها وتصرح بحاجاتها العاطفية . لذا فإن كانت "رادواى" على حق فى رأيها بضرورة العثور على بديل لأم المرحلة قبل الأوديبية فيما وراء قصة الحب التقليدية تكون مسرحية "الصيف الأخير" - والتى تجد فيها امرأتان بعضهما البعض - بمثابة قصة حب خاصة بالنساء - قصة تكسر معظم المواضعات التقليدية وتؤدى إلى نضج سيكولوجى .

إذن من اعتراضات مسرحية "البحث" المشوبة بالمرح على قصة الحب إلى باروديا مسرحية "النبع" ، ومنها إلى الصورة السحاقية المعدلة فى "الصيف الأخير" يمكن النظر إلى مؤلفى ومؤلفات الدراما النسوية فى الثمانينيات باعتبارهم قد تناولوا موضوع قصة الحب من كل زاوية واتجاه : فمنهم من عارضها ، ومنهم من قام بإعدادها وفق رؤيته ، ومنهم من قصد توجيه سهام النقد الساخر نحو بناء الحبكة التقليدى الخاص بقصص الحب الذى طالما افتُرض بأنه يلقى هوى فى نفوس الكاتبات والقارئات ومن ثم انحصرن فى إطاره ، وفى الوقت ذاته نجد أن هؤلاء الكاتبات قد غزون مجال الفكاهة الذى طالما اعتُبر حكراً على الرجال ؛ حيث قمن بمزج حس الحط من قدر الذات - هذا الحس الماكر الذى تتميز به المرأة - مع قدرة أحد الدخلاء على البحث في سخافات المجتمع الأبوى .. ويجدر بالذكر أن المسرحيات الثلاثة التى تم تناولها فى هذا الفصل تستخدم الأبنية والأساليب الخاصة بالدراما النسوية المعاصرة ، ليس ذلك فقط بل قامت - فى إنجاز يحسب لها - بإضافة مسحة كوميدية نسوية مميزة إلى هذه الأبنية والأساليب .



* الموجز والخلاصة

ذات مرة قال "بيرك" إن الفن سيظل يعكس فى المستقبل تقدم الحركات الاجتماعية والتطور الذى شهدته براعثها البيانية ، ومن ثم فإن استمرت الحركة النسوية فى تطورها فسوف تصير مظاهر أيديولوچيتها - التى لا يألفها الآن سوى عدد قليل- واضحة ومنتشرة على نطاق مجتمعى أوسع، وحين يتحقق ذلك قد يُعمل كُتّاب وكاتبات المسرح قرائحهم لإبداع دراما خالية من تلك القيود الأيديولوچية أو الفنية التى تكبل الدراما التى تناولتها بالبحث والدراسة هنا ، وحينئذ سيبرز شكل جديد تمامًا من أشكال الدراما النسوية - شكل سوف يعبر فى براعة فنية فريدة عن إمكانية تحقيق المرأة لاستقلاليتها. (براون،ص١٤٥).

بهذه الكلمات اختتمت كتابى "الدراما النسوية" الذى صدر فى عام ١٩٧٩ . وبالفعل فقد واصلت الحركة النسوية تطورها منذ ذلك الحين حتى أصبحت فلسفة معقدة تحمل فى طياتها تضمينات سياسية وسيكولوچية وأخلاقية موجهة للبشر كافة بل وللحياة على ظهر كوكبنا هذا .

لقد بدأ المؤرخون استعادة أصوات نساء الماضى المفقودة فى الوقت الذى يعيدون فيه صياغة معنى التاريخ نفسه من خلال التركيز على مظاهر الحياة اليومية الخاصة بالبشر العاديين . لقد كشف علماء النفس عن حقيقة مفادها أن التطور السيكولوچى والأخلاقى عند المرأة ليس ببساطة مجرد نسخة مشوهة وقاصرة من نفس التطور عند الرجل ؛ إذ يأخذ هذا التطور (عند المرأة بالطبع) نمطه المميز والخاص . وكان الباحثون قد تناولوا رؤى "فرويد" و"ماركس" و"المسيح" بالنقد والتحليل لما لها من مردود مفيد وناجح فى فهم موقع المرأة في المجتمع ، أما واضعو النظريات السياسية فيقدمون طرائق وأساليب معينة الغرض منها إحداث التغييرات المجتمعية ، وهى التغييرات التى يعتقد علماء الأخلاق أن النساء كن قد شكلن الرؤية المستقبلية الخاصة بها أولاً ثم تحملن تبعتها بعد ذلك بشكل أكثر عمقًا .

والآن يتسع نطاق قبول الكثير من مظاهر الأيديولوچية النسوية على مستوى

المجتمع وهو ما برهنه غزو المسرحيات التى نوقشت بين دفتى هذا الكتاب لمسارح برودواى وخارج برودواى بل والمسارح الإقليمية المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد بحيث لم يتبق أمامها سوى عائق وحيد على طريق الجماهيرية الواسعة - ألا وهو عائق السينما التجارية الذى تجاوزته أيضًا عندما تحولت مسرحية مثل "تصبحين على خير يا أماه" إلى فيلم سينمائى بطولة "سيسى سباسيك"Sissy Spacek و"چيرالدين فيتسچيرالد" Geraldine Fitzgerald فى حين كان من المستحيلات منذ عقد مضى أن يفتح أحد المسارح أبوابه لمسرحية كهذه بفكرتها الكئيبة وبشخصيتها وهما سيدتان فى منتصف العمر ، وكذلك كان الأمر بالنسبة لمسرحية "الزوجة الصامتة" ، وهى الأحدث ضمن المسرحيات التى يضم هذا الكتاب تحليلاً لها ، حيث يقول وكيل أعمال مؤلفتها "كلاود" إنه تلقى عرضًا بشراء حق تحويلها إلى فيلم سينمائى على الرغم من أن هذه المسرحية تحرص بشدة - مثل كل المسرحيات المتضمنة هنا - على تجنب عناصر الجاذبية التجارية السهلة والمعروفة ، والتى لا تخرج عن الزج ببطل لامع داخل حبكة تركز على الفعل الدرامى .

فبدلا من ذلك تضطلع المسرحية بعملية تقويض الوشائج وتحطيم التداخل بين العنصرية والانحياز الجنسى (للرجل) فبينهما بالفعل ارتباط تكشف عنه المسرحية من خلال المأزق الأخلاقى الذى تقع فيه زوجة لأحد أعضاء منظمة الكوكلوكس كلان * ، وهى "چيسى" التى تقرر مواجهة الحقيقة الكامنة وراء فعلة زوجها ، وتستمد القوة اللازمة لهذه المواجهة من جماعة ربات البيوت اللاتى يقطن منطقة الجوار التى يسكنها كلها أفراد من الطبقة العاملة ، تقوم هؤلاء النساء بإلقاء أُزُرهن ** على رؤوسهن ، وتحجم كل واحدة منهن عن الرد على المكالمات الهاتفية الآتية من الأخريين ، وهما مثالان على جهود مشوبة بالهزل يبذلنها للتملص من معرفة نبأ فعلة أزواجهن الشنيعة، بيد أنهن على الرغم من ذلك ينبئن بعضهن البعض بهذا الخبر لإحساسهن بأن

---

* منظمة سرية نشطت فى الجنوب الأمريكى لعدة سنوات بعد الحرب الأهلية وكان هدفها قمع الزنوج وقهرهم وترسيخ سيطرة البيض عليهم من خلال ممارسات العنف. (المترجم)

** جمع إزار وهو ثوب يغطى به النصف الأسفل من البدن "مريلة" . (المترجم).

الاشتراك فى الإحاطة علماً به قد يساعدهن فى تحمل وطأته، ويجمعهن أيضاً شعور بتواصل مكتوم مع الأمهات السوداوات الثكالى ، وهو شعور يعطى مثالاً على النمط التقليدى لسيكولوچية الأنثى . ولكن فى الوقت الذى تبدو المرأتان الأخريان مستسلمتين لمشاعر حزن مشوبة بالخنوع نجد "چيسى" وقد تملكتها القوة اللازمة للإقدام على فعل حقيقى وملموس ؛ حيث تقرر الإدلاء بالشهادة ضد زوجها رغم علمها بأنها بذلك تجازف بمقدرات حياتها بل ربما بحياتها ذاتها .. "چيسى" هنا لا تقاوم ولكنها تتجاوز ضجراً عديم المعنى يشوب روتين الأعمال المنزلية ، وذلك بحثاً عن ذاتها الأخلاقية والروحية .

من الجلى تماماً أن "چيسى" لم تتحرك بدافع أحد المبادىء المجردة ، فالمبادىء الوحيدة التى يعبِّر عنها فى المسرحية هى تلك التى يعتنقها رجال الكوكلوكس كلان ، ويبدو أن قدرة "چيسى" على الجدل بشأن هذه المبادىء قد هُزمت أمام قدرتها على أن تواصل الحياة وهى متعايشة معها . كان وراء إقدام "چيسى" على الفعل باعثان : أولهما حس الارتباط الذى تتمتع به ، والثانى خُلُق الرعاية الذى لم يعد قاصراً - بعد أن اتخذت قرارها - على رعاية الآخرين والاهتمام بهم بل امتد واستطال ليصبح شاملاً لرعاية واهتمام موجهين نحو ذاتها . يلاحظ أن "چيسى" تعيش على هامش المجتمع بل ولاتتمتع بسلامة عقلية كاملة ، بيد أنها - على الرغم من ذلك - مفعمة بإحساس هائل بحقها فى الحياة وبحقها فى التعبير عن ذاتها ، وهو إحساس يبدو مع خاتمة المسرحية وكأنه قد أرجىء وسط متطلبات ومحددات حياتها الزوجية ، ومن ثم فهى تعطى مثالاً على الحس الأخلاقى الخاص بالنزعة النسوية المعاصرة - الحس الذى يشى بارتباط الذات والآخر بل بارتباط كافة الكائنات الحية .

تطرح مسرحية "الزوجة الصامتة" موضوعاً شديد الجدية بيد أنها برغم ذلك مفعمة بأسلوب فكاهى يشي ببعض الخشونة ويذكرنا بمسلسل "أحب لوسى" "I Love Lucy"؛ فمثل "لوسى ريكاردو" و"إيثل ميرتس" ، اللتين تعيشان على أمل لقاء نجوم السينما وكسب مليون دولاراً من بيع صلصة السلاطة ، تقدم نساء المسرحية فى صورة المغفلين الملهاويين المعروفين : بأحلامهن بتقبيل "جارى كوبر" وبجهلهن بالنظام الأبوى ،

ولكنهن يختلفن عن "لوسى" و"إيثل" ؛ فالاثنتان تعودان مع نهاية كل حلقة إلى زوجيهما اللذين يعاملاتهما بكياسة ولايفكران فى إيذائهما، أما "چيسى" وصديقتاها فيعدن فى نهاية المسرحية إلى مواصلة الحياة مع أزواج هم فى الحقيقة أعضاء فى منظمة الكوكلوكس كلان . إن ما ارتكبه الأزواج يعد معرفة محرمة على هؤلاء النساء: معرفة مرتبطة بمخاطر وصعاب جد وشيكة ولامراء فيها ، ولكن استطاعت "چيسى" ، ومعها - إلى حد ما - صديقتاها ، تخطى كافة الحواجز التى طالما وضعت فى طريقهن؛ فها هن قد تعلمن أن يتحدثن ويعبرن عن الشرور التى تحيط بهن .

ومن ثم فعلى الرغم من أن بناء هذه الشخصيات قد استند إلى الصورة المشوهة لربة المنزل البكماء إلا أن الهدف الحقيقى لهذا التوجه النقدى التهكمى الذى تشى به المسرحية ليس النساء وإنما المجتمع الذى يصر على إبقائهن على هذه الحالة من الجهل المرتبط بالعجز وقلة الحيلة . إن ما يبديه الأزواج من ازدراء واستخفاف بزوجاتهن - وهو من مفردات كوميديا الموقف - نابع من ذات الدافع الذى تمكن منهم فجعلهم يفجرون الكنائس ويقتلون الأطفال السود .

تصاب "چيسى" بمس من الجنون ، وبموجب هذه الحالة تصير معايير المجتمع الأبوى محل شك ، ثم نجدها تصر على العيش فى الفناء الخلفى للمنزل ، ويبدو هذا الإصرار فى بادىء الأمر ضربًا من الجنون إلا أنه لا يلبث أن يتحول بعد ذلك إلى شكل من أشكال وقاية الذات ودرء الخطر عنها ؛ فالمنزل قد يُفجر بالقنابل ويدمر تمامًا على عكس الفناء الذى يُعد أكثر أمانًا ، أما ما يحدث فى "مخيم النساء" الذى تقيمه "چيسى" وصديقتاها فيشهد انقلابًا عظيمًا حين يتم تقويض القيم الأبوية والقذف بها عرض الحائط ، وها هن النساء يخبرن بعضهن البعض بالحقيقة مضفيات جواً مفعمًا بالفكاهة المبهجة "المناوئة للطقس" - على حد وصف "دوجلاس" - : جواً يشى بقيام جماعة لاتكبلها التراتبية المعروفة بحيث تجرؤ عضواتها على طرح القيم الأبوية للجدل والنقاش بل على طرح شئون المجتمع برمته للنقاش وإعادة النظر .

أما مسرحيتا "للبنات السود" و"الإخوة " فتستلهمان موضوعيهما من القوى التحويلية التى تتمتع بها الجماعة والقيود الخانقة التى تحكمها ، ولعلنا نلحظ أنه

من منطلق تمحور هاتين المسرحيتين حول مجموعة من النساء السوداوات فإن كلا منهما تعكس الأخرى فى صور مقلوبة ؛ فبينما تحتفى"للبنات السود" بالكلام نجد "الإخوة" تتحسر على الصمت ، وفى الوقت الذى تجد "للبنات السود" فى الأختية النسائية أملاً لتغيير المجتمع تشى "الإخوة" بعبث حرص السود على المنافسة فى المجتمع الأبوى الأبيض ، وتبدو نساء مسرحية "الإخوة" ميالات إلى الارتباط بالتاريخ ؛ فالمسرحية ذاتها مؤطرة بواقعتى موت كل من "غاندى" و "كنج" ، ومن ثم تبدو الشخصيات مسجونة فى تفاصيل لحظتها التاريخية فى حين تتطور مسرحية "للبنات السود" فى الزمن الآنى الواقعى بشكل أقرب إلى التلقائية وتختتم بنظرة مستقبلية ممتلئة بالعزم والتصميم .

ولكل مسرحية من هاتين المسرحيتين أسلوبها الخاص فى تطويع عنصر الفكاهة ؛ ففى "للبنات السود" تسخر النساء من استعدادهن لتحمل زلات ونزوات محبيهن فهن يبدين براءة بالغة فى مواجهة فروض المجتمع الأبوى وخدعه ، وهى براءة تتكشف لهن بتطور العرض ، أما تشاركهن فى الهزل فيبدو أنه يمنحهن الشجاعة التى تجعلهن يلقين بهذا السلوك البرىء الساذج خلف ظهورهن ، ومن ثم تجىء النهاية لتؤكد أن هذا الطابع الفكاهى ، الذى يبدو فى بادىء الأمر تشويهًا لصورة النساء هو فى الأساس مظهر من مظاهر المجتمع ؛ أما نساء مسرحية "الإخوة" فيلقين نكاتًا متكررة تبدو فى الغالب من النوع الذى يصفه "فرويد" بأنه "ذو هدف معين" .، ومن الجلى بالطبع أن "النكتة" المحورية فى المسرحية هى محاولة "نيلسون" أن ينتحر خنقًا بوسادته ، وهو أمر يتحول من الهزل إلى الجد فى النهاية حين يفيض الكيل بزوجته فتقتله .. إذن تستخدم نساء مسرحية "إلى الفتيات السودوات" عنصر الفكاهة لكى يغيرن أنفسهن أما نساء مسرحية "الإخوة" فيستخدمنه باعتباره مصدر عون فى الصبر على حالهن ، ولكن هل من تقدم تشى به أى من المسرحيتين ؟ للأسف الإجابة بالنفى.

يجدر بالذكر أن المسرحيتين تشتركان في كثير من النقاط : فالاثنتان تؤكدان على شروع النساء فى الكلام والتعبير عن أحوالهن بعد زمن فُرض عليهن خلاله الصمت التام ، كما تحذر المسرحيتان من الفوارق الطبقية بين عضوات جماعة السوداوات الواحدة

وتدعوان إلي ضرورة تجنبها حتى تجتمع هؤلاء النسوة تحت راية الاتحاد والارتباط ، كذلك تقدمان تحليلاً شديد الأمانة لدرجة الإيلام للعلاقة بين العنصرية والانحياز الجنسى (للرجل) من وجهة نظر المرأة السوداء ، وفى الوقت الذى تتجنب فيه المسرحيتان تجسيد أية شخصيات بيضاء أو تضمين وجهات النظر الخاصة بها نجدهما - برغم ذلك - تقدمان طرحًا قويًا لقيمة الاتصال والارتباط على الأقل بين نساء الأقليات، لذا توحى المسرحيتان بأنه سيجيء الوقت الذى ستنفجر فيه هؤلاء النسوة السوداوات بقوة كفيلة بأن تجعلهن يتجاوزن ظروفهن القاهرة ويقمن علاقات قائمة على الارتباط ، وسيتشكل إحساسهن بقيمة ذواتهن وبالقوة الكامنة فى اتحادهن .

ومسرحيتا "الإخوة" و "للبنات السود" تعدان فى الحقيقة نموذجين لـ"المسرحية التشاركية" وهو شكل درامى نسوى مميز تشترك من خلاله مجموعة ممثلات فى أداء دور الشخصية الرئيسية فى العمل ، وبموجبه تعرض للمتفرج صورة بانورامية شاملة لحيوات عدد من النساء ، وفى هذه النقطة تختلف تمامًا مسرحيتا "الخروج" و"تصبحين على خير يا أماه" عن المسرحيتين السابقتين ؛ إذ تتناولان بشكل مجهرى تفصيلى حيوات نساء مفردات تواجه الواحدة منهن أزماتها الشخصية ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن "مارشا نورمان" لا تبدع فى مسرحياتها بطلات ذوات توجه سياسى يناضلن بغية تغيير أوضاع ما فى المجتمع ، ولكن - فى الوقت ذاته - يبدو نضالهن الرامى إلى بلوغ شخصية متكاملة دون أن يصبهن أذى بمثابة تعليق قوى ومعبر على حاجة المجتمع إلى التغيير .

ولعلنا نلحظ أيضًا أن الظروف المحيطة بالشخصيات الرئيسية فى كلتا المسرحيتين تبدو شديدة القسوة مما يصل بنضالهن فى النهاية إلى درجة جد بطولية ؛ فـ "آرلين" - على سبيل المثال - تواجه ضغوطًا رهيبة مبعثها محاولات جرها إلى مستنقع البغاء من جديد ومحاولات تطوع البعض لانتشالها من شقتها القذرة ومن المهن الروتينية التى توفرها حياة "العفة والصلاح" ، ولكن كيف تقاوم "آرلين" هذه الضغوط؟ تأخذ هذه المقاومة فى البداية صورة جهد جهيد تبذله لاستعادة حقها فى حضانة طفلها وبالتالى استعادة دورها كأم .. و"آرلين" فى الحقيقة تلقت فى طفولتها

رعاية محدودة وقاصرة للغاية ، ويدلل على ذلك المشهد الذى يجمعها بأمها ؛ لذا فهى لا تعفو عن ذاتها الماضية (ذاتها وهى طفلة) وتتقبلها إلا حينما تتقبل رعاية جارتها "روبى" لها . لقد تعلمت "آرلين" كيف تتقبل ذاتها ، وبموجب هذا التعلم تأخذ الخطوة الأولى على طريق ممارسة دور الأمومة مع طفلها ، ومن ثم فقد تلاشى الخط الفاصل بين رعاية الآخرين ورعاية الذات على حد وصف "جيليجان" .

وكم كان تجسيد هذا التلاشى بديعًا في اللحظات الختامية من مسرحية "الخروج"، تلك اللحظات التى تشهد إعادة "آرلين" مع ذاتها الماضية - ذاتها وهى طفلة - ، وهو تحول يُطرح على النظارة من خلال الفكاهة والهزل ؛ فها هى "آرلين" تشارك "آرلى" الضحك حين تتذكر "الاثنتان" قصة احتجاز الأخيرة فى خازنة الملابس حين انتقمت من ذلك بالتبول فى حذاء أمها .. الآن تنقلب "آرلين" إلى العفو عن نفسها وتقبُّلها ويتحقق ذلك من خلال الاقتراب من ذاتها الأصغر والضحك على أفعالها ، ويبدو ذلك مثلاً نموذجيًا على ذلك االنوع من الفكاهة الذى يلصق به "فرويد" صفة "التنفيس" ، ذلك النوع المرتبط بالحط من قدر الذات . وبنظرة تحليلية على المسرحية سنتبين أن الأنا العليا - الممثَّلة فى "آرلين" ذات الضمير اليقظ - تتخذ اتجاهًا أبويًا حيال الأنا - الممثَّلة فى "آرلى" -، والأنا العليا - كما يشير "فرويد"- تكون بمثابة "معلم صارم.... وإن كانت الأنا العليا تنزع فى المواقف الفكاهية إلى تهدئة روع الأنا ببعض الكلمات الرقيقة فهى أيضًا تضطلع بتوجيهنا إلى أنه مازال أمامنا الكثير لنتعلمه من تلك الأنا العليا (ص ٢٢٠-٢٢١) ، وهنا تجدر الإشارة بصفة خاصة إلى ملاحظة مفادها أن تعين على "فرويد" أن يتعلم ويستوعب ذلك التساوق العجيب بين هذا النوع من الفكاهة وسيكولوجية الأنثى ، ولعلنا نستجلى هذا الأمر فى مسرحية "الخروج" ؛ فبموجب تقبل "آرلين" لذاتها الماضية وتهيؤها لأن تسكنها من جديد نجدها تبدأ فى ممارسة دور "الأمومة" مع ذاتها ، وهو ما كانت تدعو إليه المنضمات للمذهب النسوى فى الستينيات حيث كن يدعون النساء إلى احتضان ذواتهن وتقبلها ، لذا يبدو بالفعل أن "آرلين" ، التى طالما قاست مرارة اليتم العاطفى ، سوف تنال حقها فى حضانة ولدها وممارسة دور الأمومة معه بعد أن تتعلم أولاً ممارسة نفس الدور مع ذاتها .

ومسرحية "تصبحين على خير يا أماه" تدور أيضًا حول علاقة الأم / الطفل ولكن على نحو أكثر بساطة هذه المرة : فعلى الرغم من أن "چيسى" قد صارت الآن امرأة راشدة إلا أنها فى ليلة إقدامها على الانتحار تختزل عالم الآخرين كله وتحوله إلى عالم الأطفال حيث لا تعلن عن مسئوليتها عن القرار الذى اتخذته إلا لأمها . والمسرحية ترسم صورة لـ "چيسى" التى تناضل بغية الانفصال عن أمها بينما تمد لها فى ذات الوقت يد العون بشكل مفعم بالحنان .. و"چيسى" تعى جيداً أن أمها لن تتحرر من الإحساس بالذنب الناتج عن ادعائها مسئولية موت ابنتها إلا حين تفهم جيداً وتستوعب انفصالهما عن بعضهما البعض ، وبالفعل تتطور أحداث المسرحية لتسلّم الأم أخيراً بحق "چيسى" المطلق في أن تتصرف فى حياتها كيفما تشاء .

ولكن قبل أن تصل الأم فى النهاية إلى تقبل هذه الحقيقة نجدها تلتجىء إلى الفكاهة فى محاولاتها لإنقاذ ابنتها وإثنائها عن قرار الانتحار ؛ فتنخرط فى الحديث عن أعز صديقاتها "أجنس" ووصف حالها لـ "چيسى" ، وتصر على أن "أجنس" هذه تملأ منزلها بالطيور وترتدى صفارات حول جيدها وتأكل البامية مرتين يوميًا وتمضى الأم فى ثرثرتها الطريفة وتؤكد أن "أجنس" كانت قد أضرمت النيران فى المنازل الثمانية التى كانت تمتلكها قبل منزلها الحالى ، وحينما ترفض "چيسى" أن تصدق ماكانت "أجنس" سوف تفعله من تجهيز لمقاعد الشرفة وإعداد عصير الليمون للمتفرجين على النيران التى أضرمتها تبادرها أمها بقولها : "فلتتحلى بالإثارة ، ربما تكون قد فعلتها ، قد لاتدرين أبداً" (ص ٤٠) ، وبعد ذلك تدافع عن لجوئها للكذب وتقول لابنتها : "حدثتك بذلك فقط لأنى اعتقدت أن بمقدورى انتزاع الضحكة من فمك على شىء ما حتى وإن لم يكن يمت بصلة للصدق ، چيسى ، لايجب أن يكون كل شىء صادقًا لنتحدث عنه" (ص ٤١) . إن ما تفعله الأم فى الواقع لايخرج عن كونه تحديداً لمبررين إضافيين للحياة وهما المرح الكامن فى اختلاق قصص طويلة ، والبهجة النابعة من الطابع المفاجىء للحياة فـ "قد لاتدرين أبداً" .

تقريبًا كافة المسرحيات المتناولة بين دفتى هذا الكتاب تركز على نساء فرضت عليهن ظروفهن المرتبطة سواء بالعرق ، أو بالطبقة الاجتماعية ، أو بالشخصية أن

يكنّ عاجزات وتعوزهن الحيلة ، ولكن في مسرحيات أخرى كـ "الزوجة الصامتة" و "للبنات السود" تجد النساء سبيلاً ما يستطعن من خلاله التحكم فى مجرى حيواتهن والتأثير على من حولهن ، أما مسرحية "فى صالة الرقص" فتبدو مختلفة فى هذه الناحية حيث تعرض لـ "كريسى" التى تناهض تنشئة تربت عليها وبيئة عاشت فيها تحاولان بإصرار تشييئها والحط من قدرها لتتحول حياتها إلى نضال تبغى من خلاله أن تحقق حالة من الاستقلالية طالما توهمتها ولم تكن واضحة تمامًا فى ذهنها ، ولكن ببلوغ المسرحية ذروتها نفاجأ بـ "كريسى" وقد وصلت إلى أول حالة من حالات الغضب الواعى الواضح معربةً عن استيائها من المعاملة التى تلقاها ، ولكن ما من نتيجة إيجابية تستتبع هذا التعبير الصريح عن الغضب إذ لم تلق "كريسى" إثر ذلك إلا توبيخًا عنيفًا وإجباراً جديداً على الصمت .

وتأتى مسرحية "صخب" بعد عشر سنوات كاملة لتؤكد طابع الركود المرتبط بوضع النساء ؛ فمعظمهن فى المسرحية لايزدن عن "كريسى" شيئًا سواء فى القوة أو المال أو التعليم ، وبالتأكيد لايلقين اهتمامًا من الرجال بنفس القدر الذى كانت تلقاه "كريسى" من قبل مرتادى صالة الرقص ؛ لذا تبدو كل من "كريسى" و"دونا" نمطين تقليدين من أنماط " الشقراوات البكماوات" أو "النسوة الخليعات"، ومن ثم تتولد الفكاهة فى المشاهد الأولى من المسرحيتين من الخواء العقلى والفكرى الذى تعانيان منه ، بيد أنهما تثبتان فى النهاية أنهما أكثر حكمة من أقوى الأناس الذين يحيطونهما ، و"دونا" بالذات تبرهن على أنها فتاة ذات حكمة وفلسفة فى الحياة وبذا فهى مثل نموذجى لـ "المغفل الحكيم" فى صورته الأنثوية.

وكانت شخصية "المغفل الحكيم الأنثى" من الشخصيات التى قامت عليها ثقافتنا الشعبية (وهى الشخصية التى تلعبها "جريس ألن" Gracie Allen)، لكنى لم أجد أى اعتراف نقدى بوجود مثل هذه الشخصية ، وفى عمله الكلاسيكى الذى يتناول شخصية "المغفل" يذهب "ويليام ويلفورد" William Willeford إلى أن المغفل يبدو دومًا ذا ملامح أنثوية ، بل يلصق به صفة الخنوثة، بيد أنه لم يطرح البتة فكرة قيام أنثى بتجسيد هذه الشخصية .

والمغفلون - حسبما يرى "ويلفورد" يتهكمون بشكل ساخر على الأوثان المقدسة بما فيها السلطة والجنسية وسوء الحظ والأجانب (أو الغرباء عن المجتمع) ، ويشغل المغفل فى الثنائية المنقسمة للذات / الموضوع موقع الموضوع، ومن ثم فهو مرتبط باللاوعى ، بالأنثوية ، وبالطبيعة ، ولا ينبغى إغفال تمتعه بسمات طفولية فهو منجذب دومًا إلى مرحلة الطفولة ، إلى ماضٍ نحجب ذواتنا عنه على مستوى الوعى ، بيد أن هذا المغفل على درجة عالية من الحكمة .. إن مَن يتحدث عنه "ويلفورد" هو البطل - المغفل الذى يلتزم بـ "مسار الحياة اللاعقلانى" ، والذى يلقى فى نفوس المتفرجين برغبة فى احتضانه عاطفيًا فى جماعتهم ، بل وبإعجاب بشخصيته .

وثمة أوجه شبه واضحة بين شخصية "دونا" - تلك المرأة / الطفلة ، الموضوع الجنسى ، الغريبة - وبين شخصية المغفل ؛ فها هى توصى "إيدى" فى المشهد الأخير باتباع فلسفة الالتزام بـ "المسار اللاعقلانى" فى الحياة حيث تتحدث عنها تقريبًا بذات الكلمات التى يستخدمها "ويلفورد" ، ولكن ليست "دونا" فقط هى الوحيدة التى تنال تدريجيًا احترام الجمهور ؛ فجميع نساء مسرحية "صخب" يبدون حريصات على الحفاظ على حس هادىء بحق تقرير المصير بدلاً من الاستسلام للمعاناة المرتبطة بظروفهن ؛ فها هى "بوني" تعود سيراً على الأقدام ، بعد أن دفعها "فيل" خارج سيارتها ، إلى "إيدى" لتوبخه على ترتيبه موعداً يجمعها بـ "فيل" ، كذلك تتمكن "سوزى" - زوجة "فيل" المحاصرة بالمتاعب - من التغلب على معارضة زوجها لإنجاب طفل ، حتى "دونا" - تلك الفتاة المراهقة التى لاتجد لها مأوى - لا تتورع عن هجر ملتجئها الوحيد بعد أن يسىء "فيل" معاملتها .

ومع ذلك تبدو النساء فى مسرحية "صخب" متحليات بصبر جميل حيال الرجال ؛ إذ يحرصن على الهدوء والروية حتى فى لحظات انتصارهن فنجدهن ، حين يتمكن من توكيد ذواتهن فى النهاية ، لا يقرنَّ مثل هذا الإنجاز بأى فعل عدوانى شديد الوطأة من النوع الذى تقدم عليه "كريسى" حين يفيض بها الكيل وتنفجر سخطًا فى نهاية مسرحية "فى صالة الرقص"؛ فـ "سوزى" مثلاً لا تتهور وتصب جام غضبها على "إيدى" حين تجده مشجعًا ومناصراً لسلوك "فيل" العدوانى ، فكل ما تفعله هو أنها تقوم

ببساطة بغلق سماعة الهاتف فى وجهه . ولاتعدّ "سوزى" مثلاً وحيداً فى هذا الصدد فهناك "دارلين" أيضًا التى لاتقابل داء حب التملك عند "إيدى" سوى بنبرة لاتخلو من تأدب وأسف تعرب من خلالها عن رغبتها فى إنهاء العلاقة التى تربطهما، والجلى أيضًا أن هؤلاء النسوة لايحملن بداخلهن أية ضغينة فنجد "بونى" تختتم خطبتها العصماء الموجهة ضد الرجال بالرضوخ لما طولبت به حيث قالت إن بإمكان "آرتى" أن يصحبها هى وابنتها فى رحلة إلى ديزنى لاند فى اليوم التالى ، وكذلك "دونا" ، تلك الفتاة البريئة التى لاتملك سوى أن تعود ثانية إلى شقة الرجال بعد عام كامل من هجرهم ، ونجدها تقول فور عودتها : "هيه إيدى ! لن أعود إلى حماقاتى ثانية ، ولكن ماذا عنك ؟ أأصبحت أنت الأحمق ؟ " (ص ١٦١) .

وتفصل بين مسرحيتى *"فى صالة الرقص"* و"صخب" حقبة زمنية قوامها عشر سنوات لم يطرأ خلالها أى تغيير على الظروف الظاهرية المغلّفة لحيوات النساء أما ما تغير خلال هذه الفترة فهو إحساس هؤلاء النساء بذواتهن ؛ فلنا أن نتأمل فى تلك الفلسفة التى تعبر عنها "دونا" فى المشهد الأخير من مسرحية *"صخب"* ، وهى فلسفة مفادها أن "كل شىء قد يكون مناسبًا لكل شىء بشكل أو بآخر" ؛ فهى ، بما تتميز به من قدرية ولا أنوية ، تشى بنشوئها من طابع العجز المغلّف لظروف النساء (ص١٦٢). وتقول "كارل أوكس" Corol Ocks فى كتابها "النساء والروحية" : Women and Spirituality

> **ثمة اتجاه فى معظم المجتمعات نحو الحط من منزلة النساء وحصرهن فى مرتبة دنيا يُحكم على شاغليها بأحوال العجز والعبودية بل والمعاناة ، ولعل الإصرار على أنه لزام على النساء أن يخرجن بمغزى ما من تجاربهن كنساء قد يبرر أو يسمح بالتغاضى عن مثل هذه الأحوال القاسية ؛ فالأناس دومًا أكبر وأسمى مما يفعله الآخرون بهم ، ومن ثم فما من شك أن النساء سوف يستطعن من خلال ممارستهن لحريتهن واستغلالهن لطاقاتهن الخلاقة أن يتعلمن الكثير من اغترابهن واستعبادهن وأوضاعهن المنحطة دون أن يرضخن لهذه الأحوال أو يسامحن من أوجدها.(ص٢٧).**

وذلك هو ما فعلته "دونا" وربما ما فعلته كل نساء مسرحية "صخب" التي تقدم إلينا بصيص أمل فى حدوث انقلاب نهائى يغير من هذا المجتمع الأبوى ، ولعلنا نستجلى هذا الأمل من خلال فلسفة "دونا" التى تهيىء لها اتصالاً ناجحًا برجل أبيض يتمتع بالسطوة والنجاح هو "إيدى" : إذن هاهو الأب الأعمى يتلقى البصيرة فى المشهد الأخير من المسرحية على يد تلك المغفلة الحكيمة .

أما "تشيرتشيل" فتقدم لنا فى مسرحيتها "بنات القمة" شخصيتين مغفلتين إحداهما مستدعاة من التاريخ والأخرى معاصرة ، ففى مشهد حفل العشاء الافتتاحى تطالعنا "جريه المملة" - تلك المرأة الدخيلة الغريبة ، تلك الساذجة فى جمع نسائى كل من فيه يشى بالتألق واللباقة والتى تبدو الوحيدة المستمسكة بالقيم الإنسانية في الوقت الذى فقدت فيه النساء ذوات المنزلة الرفيعة كافة صلاتهن الخُلُقية تمامًا كما فعلت "مارلين" فى الحياة المعاصرة حين فقدت صلتها بشقيقتها وبابنتها كما فقدت إحساسها بالمسئولية حيالهما وحيال من هم على شاكلتهما .. أما المغفلة الثانية "أنجى" فتعرب عن تكهناتها بمستقبل "مخيف" يحكمه ويسيِّر أموره أناس على شاكلة "مارلين" .. ولكن يجدر بالذكر فى هذا الصدد أن مسرحية "بنات القمة" تختلف عن "صخب" فى أنها لاتقدم حتى ولا لحظة اتصال حقيقية واحدة تجمع بين "مارلين" و"أنجى" ، تجمع بين الجانب القوى الواعى والجانب الضعيف غير الواعى الذى تمثله تلك الابنة غير المعترف بها ، تلك المغفلة .

وثمة مغفلة أخرى تطالعنا بها مسرحية "البحث عن ملامح الحياة الذكية فى الكون" وهى "ترودى" - تلك السيدة رثة الملابس بشعة المنظر .. "ترودى" - بوصفها مقدِّمة كافة الشخصيات الأخرى أو إلى حد ما مبتدعتها - تطرح شخصية ما يطلق عليه "ويلفورد" "أم المغفلات" the Mother of Fools ، وهى شخصية ترفض تمامًا أن تجزىء ذاتها أو تعرِّفها أو تحددها ، شخصية يبدو كل نظام من أنظمة الحياة منسجمًا فى كنفها" (ص xvii) ، وها هى "ترودى" مثل أم المغفلات تتمتع بوعي مطلق لاتحكمه أية قيود حيث تستطيع النفاذ إلى أذهان كافة الشخصيات الأخرى ، بل وتمتلك قدرة على الاتصال بالغرباء . وبالطبع تبدو لنا كل هذه

الشخصيات - فى مظهرها الساذج المغفل - منسجمة ومتحدة فما يجمعها - كما هو جلى - ليس إلا عملاً كوميديًا ، وبالأحرى عملاً كوميديًا تظهر فيه كافة الشخصيات فى انسجام مع بعضها ومع المواضعات القائمة ، وثمة شىء آخر يجعل هذه الشخصيات منسجمة متحدة وهو أنها تسكن جميعها عقل "ترودى" ، وهناك أيضًا الطبيعة البشرية المشتركة التى تجمع وتوحد بينها بشكل شديد العمق ، ولانغفل أيضًا أن اتحاد الشخصيات وتوحدها يخلق الشخصية الرئيسية فى المسرحية .

تصف "مارى دوجلاس" اتحاد الشخصيات وتجسُّدها فى شخصية رئيسية واحدة بالفرضية الضمنية للسلوك الهزلى فى المجتمع ، وتجلى ذلك التوحد كأداة درامية تكررت فى المسرحيات التى يعرض لها هذا الكتاب ؛ فمسرحيتا "نبع الرغبة" و"الصيف الأخير فى خليج القنبر" تشتركان فى هذه الأداة كما تشتركان فى البناء الدرامى اللولبى المميِّز لكل من الكتابات الكوميدية بشكل عام وكتابات المرأة بشكل خاص ، وهما أيضًا تعارضان بشكل تهكمى البناء الخاص بحبكة قصص الحب وتأخذ معارضتهما الشكل الكوميدى التقليدى فيبدو أن الكاتبات النسويات مطلِّعات بل ميَّالات أكثر إلى أدوات وأبنية الكوميديا عن مثيلاتها الخاصة بالتراچيديا .

ويبدو أن "سو- إلين كيس" تشير نقطة مشابهة حين تطرح رأيًا مفاده أن الكاتبات لايرين فى التراچيديا شكلاً من أشكال الإبداع المناسبة لهن ، وفى هذا الصدد تمضى معللة رأيها وتقول إن ذلك يعود إلى أن

> **التراچيديا صورة طبق الأصل من التجربة الجنسية للذكر حيث تتألف من المداعبة وإغواء الآخر ثم إثارته وصولاً إلى القذف (التطهير) ، ويرتبط البناء العام للحبكة - العقدة والأزمة والحل - بالتجربة الذكرية أيضًا.... أما الشكل الخاص بالأنثى فقد يجسد تجربتها الجنسية ، المعروفة ببلوغ العديد من ذروات النشوة ، دون أي تركيز درامى علي القذف أو علي ضرورة خلق ذروة وحيدة . (ص ١٢٩)**

ولا تتوقف "كيس" عند هذه النقطة بل تستمر في طرحها مشيرة إلي الطابع "الجوهراني" essentialist المرتبط بهذه الفكرة والمستند إلى البيولوچية الأنثوية ، وهو طابع يبدو أنه يسهم فى تأصيل شكل "أنثوى" وحيد .

وثمة اعتراض تم التأكيد عليه فى هذا الصدد يستند إلى حقيقة مفادها أن كُتَّاب المسرح من الرجال قد صاروا هم أيضًا محجمين عن كتابة التراچيديا فى الوقت الحالي، ولعل الواقع يشي بتوافر نفس الملامح ، التى أثبتتُ تميزُّ الكاتبات بها ، عند الكُتَّاب المعاصرين أيضًا (ويتضح ذلك جليًا عند "ريب" بل إن هناك من أمثاله الكثيرين الذين تعج بهم الساحة المسرحية ، والدليل على هذا التماثل ليس بعيد المنال ؛ فلنتأمل تأكيد مسرحية "البحث" على الحماقات والتداعيات المرتبطة بالأنانية وعلى القيم والمزايا الكامنة فى الارتباط والاتحاد فسنجد صداه مترددًا فى مسرحية "صخب" التى كتبها كاتب من الرجال : قد لايكون ذلك بنفس الطابع المرح بيد أنه جاء بنفس القوة فى التعبير ، ولعل في ذلك تناقضًا واضحًا يذكِّر المرء بالنادرة الشهيرة التى تتناول رد "إبسن" على "الجمعية النرويجية لحقوق المرأة" حين تراءى لها ضرورة تكريمه على كتاباته لمسرحية "بيت الدمية" A Doll's House فـ "إبسن" معروف بإنكاره أى اهتمام أو تضامن مع الحركة النسوية ، ومن ثم كان رده متوافقًا مع توجهاته :

> **لزام علىّ أن أنفى عن نفسى شرف أى عمل واعٍ مقصود بذلته من أجل حقوق المرأة، فلست حتى متيقنًا تمامًا من ماهيتها ، فهى بالنسبة لى قضية من قضايا حقوق الإنسان .... وبالطبع يعد الاتجاه إلى حل مشكلة النساء اتجاهًا مرغوبًا بيد أن ذلك لم يكن أبدًا هدفى الأوحد ؛ فمهمتى كانت - ولازالت - تجسيد الإنسان . (ميير، ص ٦٤)**

وثمة قاعدة أخلاقية نسوية كانت قد تطورت وتنامت كتعبير عن سيكولوچية المرأة وخبرتها بيد أن هذا التعبير لم يكن مقصورًا على جمهور من النساء ؛ فقد أصبحت القاعدة الأخلاقية النسوية مكونًا من مكونات الثقافة الأكبر كما صارت فى متناول الكتّاب من الرجال والنساء حين شرع إبداع النساء فى الدخول إلى التيار الرئيسى الخاص بالمسرح التجارى .

وفى هذا الصدد قد يستطيع المرء أن يجرى قياساً غير دقيق - إلى حد ما - على العملية الثقافية التى يقوم بموجبها أصحاب ثقافة أجنبية ما بتقديم فنون ثقافتهم وزرعها فى أرض جديدة ؛ فلفترة معينة من الزمن يحرص هؤلاء المهاجرون - أصحاب الثقافة الجديدة - على تقديم فنونهم بأسلوبهم "الخاص"، ولكن سرعان ما تجتذب عروضهم المعجبين والمحاكين فى الوقت الذى يبدأون هم فيه فى تعديل وتغيير ما يقدمونه بإضافة ما يتناهى إلى أسماعهم وما يتراءى أمام أعينهم بعد أن أقاموا حياة جديدة على أرض جديدة. على نفس النحو أعتقد أن منظوراً أنثويًا ما يدخل الآن فى التيار الرئيسى الخاص بالثقافة الأمريكية حيث يبدو بالطبع محاطًا بوجهات نظر أخرى قد تكون مغايرة له تماماً، ولكن أصبح هذا المنظور حاليًا فى متناول عدد هائل وغير مسبوق من كُتاب الدراما وجمهورها، ومن ثم اتجه الرجال إلى استخدام الأبنية الدرامية والموضوعات ووجهات النظر التى طالما عُرفت بأنها ذات جذور أنثوية، وكان ذلك الاستخدام يتم بشكل بعيد كل البعد عن أى إدعاءات بعدم وجود وجهة نظر أنثوية مميِّزة، ولعل هذا الاستخدام يشى بتطور وجهة النظر الأنثوية ونضجها لتصبح وجهة نظر نسوية يمكن استجلاؤها فى الأعمال المصاغة بأية أقلام سواء نسائية أو رجالية .

وبينما لاتحبذ "كيس" اعتبار التراجيديا شكلاً دراميًا ذا فائدة بالنسبة للكاتبات المتبنيات للمذهب النسوى نجدها لا تقف موقف المعارضة فى مسألة إغفال طابع الواقعية فى الأعمال ذات النزعة النسوية ؛ فتورد قائلة إن "الواقعية - فى تركيزها على المحيط المنزلى والتجمع الأسرى - تشيئ الذكر فى هيئة الأنا الجنسى ، والأنثى فى شكل "الآخر" الجنسى" ، أما "چيانى فورت" Jeanie Forté فتعرب فى مقالة عنوانها "الواقعية والسرد والكاتبات النسويات" Realism, Narrative, and the Feminist Playwrights عن رأيها فى الواقعية التى تبدو بالنسبة لها "اتجاهًا دائمًا نحو إعادة صياغة النظام السائد" وتقول إنها بذلك "لايمكن أن تكون ذات فائدة أو عائد بالنسبة للمنضمات للحركة النسوية" (ص ١١٦).

وضمن المسرحيات التى نوقشت بين دفتى هذا الكتاب تتجلى مسرحيات "الإخوة" و"تصبحين على خير يا أماه" و"صالة الرقص" (عدا بعض مشاهدها القصيرة)

و"صخب" كأعمال درامية واقعية ، أما "تلبنات السود" و"البحث عن ملامح الحياة الذكية في الكون" و"نبع الرغبة" فيصبغها طابع غير واقعي ، في حين تستخدم بقية المسرحيات الأخرى حواراً واقعيًا وأماكن حقيقية بيد أنها تتضمن أيضًا بعض الملامح غير الواقعية مثل الشخصية الرئيسية المجزَّأة في مسرحية "الخروج" ، وحفل العشاء التاريخي الذي تفتتح به مسرحية "بنات القمة" ، وأشباح الفجر في مسرحية "الزوجة الصامتة" ، ولكن تظل كافة هذه المسرحيات - حسب اعتقادي - أمثلة للدراما النسوية .. ويجدر بالذكر أن بعضًا من هذه المسرحيات يبدو ذا توجه سياسي على نحو أكبر وأوضح من البعض الآخر ، ولكن ليست المسرحيات ذات الطابع السياسي الأبرز تكون بالضرورة الأقل واقعية ؛ فالمبرر الداعي للفصل بين هذين الطابعين يصبح أكثر جلاءً حين يتم تناول المسرحيات ذات الشكل والمضمون الواقعيين في ضوء تعريف "فورت" للواقعية .

فـ "فورت" تعرِّف مذهب الواقعية حسبما ترائى لـ "كاثرين بيلسي" Catherine Belsey التي كتبت في النقد النسوي والتغير الاجتماعي ، وليس مثلما يراه أي صاحب نظرية أو مناصر لهذا المذهب ، والاثنتان تذهبان إلى أن الدراما الواقعية تتسم بـ "الايهامية" illusionism وبحبكة تبدو فيها الفوضى في البداية متخللة "الأنظمة الدالة المؤثرة" ثم يحدث في نهاية الدراما إعادة بناء للنظام الذي كان قد تهدَّم ، وهنا نقول إن مثل هذه الدراما تسهم في ترسيخ الأيديولوچية السائدة لسببين أولهما أن القارئ - المفترض كونه رجلاً - يشكِّل كذات فردية داخل هذه الأيديولوچية ، وثانيهما أن الدراما الواقعية تطرح وجهة نظر جد موضوعية يكوِّن من خلالها كل من الراوي والقارئ معنى ما ، ويجدر بالذكر أن "هذا الطرح يخفي العمليات الدائرة في كنف هذه الأيديولوچية لأن طابع الايهام الذي تنطوي عليه الدراما يضمِّن خصيصًا من أجل أن يكون القارئ (أو القارئة) مصدراً للمعنى أو الفهم المتحرر من قيود الأبنية الخاصة بالثقافة" (ص ١١٥) .

ولعلي في هذا الصدد أصم المسرحيات ، التي صنفتها كأعمال واقعية ، بالايهامية: حيث تقدم لنا أحداثها كتصوير صادق للعالم الواقعي الذي يبدو فيه المؤلف راصداً

موضوعيًا ، ولقد كان ذلك هدف الواقعيين الأوائل فى القرن التاسع عشر ، وظل هذا التوجه - منذ ذلك الحين - سمة مميزة للمذهب الواقعى . وكان هؤلاء الواقعيون الأوائل سوف ينكرون ما قيل بعدهم من أن وجهة النظر هذه (الخاصة بالايهامية) كانت طرحًا- أو لنقل "موقفًا" لمداراة العمليات الدائرة فى كنف الأيديولوچية ، بيد أنهم برغم ذلك كانوا متهمين بنواياهم الرامية إلى التوجيه غيرالمباشر ؛ فقد كانت أعمالهم تشى بتلميح نقدى يتناول المشكلات المجتمعية بما فيها النظام الرأسمالى ، والمعيار المزدوج للسلوك الجنسى ، والحقوق الشرعية للنساء ، ولعلها ظاهرة تؤكد أن الكثير من الأعمال الدرامية الواقعية المعاصرة تسهم فى تعضيد وترسيخ الأيديولوچية السائدة ، ولكن لم تقدم "فورت" تفسيراً واحداً لسبب إحجام الأيديولوچية النسوية عن تبنى موقف الموضوعية الخاص بالمذهب الواقعى بغية دعم غاياتها .. وفى هذا الصدد تطرح "باتريشيا شرودر" Patricia Schroeder رأيًا مؤداه أن الواقعية "المعدَّلة" قد تكون ملائمة جداً لبعض أشكال الدراما النسوية مشيرةً إلى أن "الخشبة التى تأخذ شكل البرواز المسرحى تقدم لمؤلفى الدراما فرصًا جاهزة لمسرحة الأنظمة التقليدية المغلقة التى تهدف إلى تحجيم النساء وتقييدهن" (ص ١١١-١١٢).

وفى الأغلب الأعم بدا أنه لزام على الدراما الواقعية أن توجه تركيزها نحو ذات ذكرية ، وهنا لاتضمَّن "فورت" أى تفسير لسبب هذه الحتمية ، وهى ذاتها التى تلمح إلى أن القراء والقارئات كانوا قد أصدروا ردود فعل متباينة تجاه مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" التى تعد مثلاً بليغًا على الواقعية ؛ فالنساء كن عمومًا - كما تقول- متعاطفات مع ما يقرأن دون أن يضعن فى اعتبارهن احتمالاً بأن ذلك سببه أن الذات التى تقصدها وتركز عليها هذه الدراما هى امرأة. لقد قامت مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" - مثل كافة هذه المسرحيات - بتعديل وتكييف الأبنية التقليدية بغية التركيز على غاياتها المرادة وعلى جمهورها .

لقد قامت "فورت" بتوصيف الحبكة الخاصة بالأعمال الواقعية ، وذكرت أنها تشى بقيام "القوة الدافعة المرغبة الأوديبية" بتقويض النظام السائد ، ثم تقدم حلاً ينطوى على إعادة بناء هذا النظام ، وفى هذا الصدد يجدر بالذكر أن هذه الحبكة لا تنطبق

على المسرحيات الواقعية التى نوقشت هنا بشكل يزيد عنه فى المسرحيات غير الواقعية ، بل إنها ليست مقصورة على الأعمال الواقعية على وجه الخصوص بالرغم من أنها عنصر من العناصر المميزة للدراما الغربية كما لاحظ كل من "بيرك" و"فراى" . وكذلك ثمة نقطة أخرى خاصة بـ "فورت" ينبغى الانتباه لها وهى أنه من المثير للدهشة أن نجدها تدأب على الإشارة إلى "أوديب" وتغفل - برغم ذلك - كم التناقض الذى تحمله مسرحية :سوفوكليس" مع طرحها ؛ فحبكة مسرحية "أوديب ملكًا" Oedipus Rex تلائم تمامًا التعريف الذى ذهبت إليه بيد أن المسرحية ليست دراما واقعية على الإطلاق كما هو جلى .

لقد استعارت المسرحيات التى ضمنتها بين دفتى كتابى هذا بعضًا من مظاهر النزعة الواقعية كما استعارت أيضًا بعضًا آخر من المواضعات الخاصة بالدراما الغربية بيد أنها لم تتوقف عند الاستعارة فحسب فقد تناولت كل ذلك بتعديل واضح يتلاءم وأغراضها البلاغية ، ومن ثم أضافت هذه المسرحيات لتلك التقاليد والمواضعات قيمًا جديدة وتوجهات بنائية حديثة .. ونحن ، إن تأملنا فى الأعمال الدرامية الجادة ، سنجد أنها تستمسك بهموم روحية وأخلاقية بيد أنها تثير الدهشة فى النفوس وتبعث البهجة على الوجوه بمظاهر عدة : باكتشافها الجانب الروحى فى جماعات إذكاء الوعى وفى الأعمال المنزلية ، بتأويلها العنصر الأخلاقى ليس كمسألة مبدأ ولكن كمسألة رعاية واهتمام ، بفكاهتها التى تتناول بها كل ما كان ينظر إليه باعتباره جاداً ، وبجديتها التى تتناول بها كل ما كان ينظر إليه باعتباره تافهًا .

إن ما تفعله هذه المسرحيات هو إنها تميط اللثام عن حيوات "عمال المسارح الذين يكدحون ويتحرقون ألمًا" ، وهم النساء كما تشبههن "دانييل" فى مسرحية "الإخوة" واللواتى ظلت حيواتهن تلك مغلفة بسُتُر تواريها وتحيط بالسرية ، ولعل ذلك - فى الحقيقة - هو ما يسبغ على هذه المسرحيات حقها في إطلاق شرارة البدء وفى أن يكون لها السبق والريادة كمسرحيات نسوية . وهكذا تنتقل الحياة "التافهة" التى تعيشها ربات المنازل وراقصات الحانات والسجينات السابقات لتشغل موقعًا متقدمًا وهامًا في هذه المسرحيات بينما لايتعدى دور أزاوجهن أو رفقائهن أو أصحاب

أعمالهن مجرد تشكيل البيئة القاهرة التى تناضل فيها تلك الشخصيات الرئيسية غير التقليدية بغية تحديد ذواتها ، ولعلنا نشير إلى أنه نادراً ما يأخذ هذا النضال شكل توكيد ذات مستقلة من الأساس كما نشهد فى الكثير من الأعمال الدرامية الغربية الأبوية ، وإنما تؤكد هؤلاء النسوة ذواتهن بالنيابة عن الأخريات وكنتيجة لمساندة هؤلاء الأخريات ، ويتأتى هذا التوكيد من خلال التعبير عن الذات والحال بـ "الكلام" بعد أن طوقن بسياج الصمت طويلاً ، ومن ثم تتحدث السيدة ذات الثوب الأحمر فى مسرحية "للبنات السود" بالنيابة عن "روح امرأة أخرى / فقدت ما فقدته" (ص ٥٠) ، وأيضًا تبرز لنا مسرحية "صالة الرقص" تحول "كريس" فى النهاية من صمت خانع إلى كلام متحدٍ كمردود لاعتداء زوجها بالقول على إحدى عاملات التليفون ، وفى "الزوجة الصامتة" تدلى "جيس" بشهادتها - نعم تدلى بشهادتها بالمعنيين الشرعى والروحى المرتبطين بهذا الفعل الأخلاقى ، وتقوم ذلك بالنيابة عن أربع أمهات سوداوات ثكالى لم تلتق بهن أبداً من قبل .

إن القوة الروحية - بالنسبة لهذه الشخصيات - تكمن فى الاتحاد والتجمع ؛ ففى مسرحية "الخروج" لاتجد "آرلين" الحرية الحقيقية إلا حينما يهيئ لها قدرها العثور على كاتمة أسرار هى "روبى" التى كانت محل ثقة عظيم بالنسبة لها ، وفى "الزوجة الصامتة" تستمد "جيسى" قوة تحدى أعضاء منظمة الكوكلوكس كلان من حميمية جلسات الثرثرة التى كانت تعقدها مع أصدقائها وهن يحتسين القهوة ، وفى "للبنات السود" تحتفى بعض نساء السود بالقوة النابعة من جماعتهن ويعبرن عنها من خلال مفردات روحية ، وتتجلى عظمة هذه القوة وحتميتها فى "الإخوة" حين تتحسر نساء المسرحية السوداوات على ضياعها ففى ضياعها ضياع للحياة ذاتها ، أما "كريسى" فنشهد فشلها فى بلوغ استقلاليتها التى اعتقدت أنها لن تتحقق إلا بانعزال تام ووحدة خالصة ، وفى "بنات القمة" تمثل "مارلين" لعالم البوار والانهيار الأخلاقيين الذى تأتّى من جراء اللهاث وراء استقلالية العزلة ، وأمامنا أيضًا "چيسى" فى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" فقد جنت كل ما هو أكثر من اليأس حين اتخذت قراراً بأن ترحل عن الحياة بعد أن حققت ما يسمى بالاستقلالية فى الارتباط وهو ما يعتقد علماء النفس أنه هدف تتميز به المرأة بشكل أكبر مما هو بالنسبة للرجل .

كان لابد وأن يؤثر هذا الحس العالي بالارتباط في البناء الدرامي أيضًا ، وهو ما تجلى بالفعل في هذه المسرحيات ؛ فلنر مردود هذا التأثير : ها نحن أمام مسرحية تضم شخصيتين رئيسيتين ، وها هما ممثلتان تقومان بأداء دور الشخصية الرئيسية في مسرحية أخرى ، أما أبرز النتائج فتجلي في تضمين شخصية رئيسية تشاركية مؤلفة من كافة شخصيات المسرحية . ولكن ماذا عن المسرحيات التي تبرز فيها شخصية رئيسية واحدة محددة تحديداً جليًا ؟ سنجد حتى في هذه المسرحيات أن ثمة أهمية نسبية لكافة الأدوار الأخرى ، أهمية موزعة بشكل أكبر مما يحدث في الدراما الغربية الأبوية .. وبينما يتميز بناء الحبكة الخاص بهذه المسرحيات باللولبية - كما هو الحال في معظم كتابات المرأة - لا نجد أنها أعمال درامية تامة ومكتملة في ذاتها أو صور مسرحية ذات بناء دائري يشي بالعبثية ، وإنما نجدها تقدم عوالم مختلفة ذات مغزى ما قد تناضل بعض شخصياته نضالاً عظيمًا من أجل المجتمع برمته انطلاقًا من مسئولية أخلاقية تلتزم بها تلك الشخصيات أو قد تدان شخصيات أخرى لإخفاقها في هذا النضال كما هي الحال في "بنات القمة" .

ولكن لاتنتهج هذه الأعمال الدرامية نهجًا شديد الجدية على طول الخط ؛ فكافة المسرحيات تقريبًا تضم - في الواقع - تصويراً لأشقى لحظات الحياة وأقساها ، وفي ذات الوقت تقدم تناولاً جامداً لهزلها ولسخفها ؛ فمسرحية "صالة الرقص" مثلا تجمع بين محاولات "كريسي" الحثيثة لتحقيق إنجاز فني من خلال الرقص ، وهو أمر جاد ، وبين الهزل اللاذع المرتبط بأفعال شخصية المغفل الكلاسيكية ، كما نجد السيدة ذات الثوب البرتقالي في مسرحية "للبنات السود" وهي ترد اتهامًا مضاداً ، وجهه إليها حبيبها ، بملاحظة لاتخلو من ذلاقة اللسان : :لاأستطيع أن أحتمل كوني آسفة وسوداء في نفس الوقت / فذلك جد متكرر في عالمنا المعاصر" ، وفي "تصبحين على خير يا أماه" لاتجد "چيسي" غضاضة في قطع حبل مناقشة أمر انتحارها التي خططت له لكي تستشير أمها بلطف ؛ فالأم لاتزال في طور محاولاتها للتوصل إلى تفاهم مع ابنتها بشأن ما تكشف من مآس وآلام دفعتها إلى اتخاذ قرار بالانتحار بيد أنها رغم هذا الأمر الجلل نجدها تعرب عن قلقها بخصوص شيء آخر يدفعنا إلى الابتسام فتقول : "أراك لم تضعي في فيك قضمة واحدة من طعام العشاء" ، فتبادر "چيسي" بالرد قائلة:

أيعني ذلك أنني لن أستطيع أن أتناول بعضًا من شراب الشيكولاتة الساخن؟".

وتقدم هذه المسرحيات النساء كشخصيات محورية ينصب عليها الاهتمام بيد أن الارتباط والاتحاد اللذين ينشدنهما ليسا قاصرين على نساء أخريات على شاكلتهن ؛ فهذه المسرحيات تعكس سعيًا تقوم به الحركة النسوية المعاصرة ، سعيًا من أجل اجتياز عوائق النوع والعرق والطبقة والعُمر ، وذلك بغية إدخال الجميع تحت مظلة الجماعة واعتبار العالم ذاته جماعة واحدة ؛ ففي مسرحية "الزوجة الصامتة" تقدم ربة منزل بيضاء تنتمي للطبقة الدنيا على التضحية بزوجها والمجازفة بحياتها انطلاقًا من موقف أخلاقي تتخذه غضبًا من زوجها الذي لم يتورع عن قتل أربعة أطفال من السود ، بيد أن المؤلفة - برغم ذلك - تهتم أيضًا بالإشارة إلى الإحساس بالنبذ والتحقير من قبل المجتمع وهو شعور أثار الزوج ودفعه إلى الاشتراك في ارتكاب هذه الفعلة الشنعاء ، ولنأخذ مسرحية "بنات القمة" كنموذج آخر ؛ فالبطلات الحقيقيات في هذه المسرحية لسن المديرات التنفيذيات والمغامرات ذوات البصيرة النافذة ، وإنما هن نساء الطبقة العاملة اللواتي يصارعن الحياة من أجل أسرهن وجيرانهن ، وذلك - كما هو جلي - يبدو رمزاً للتوجه الجديد الواشي بحتمية الدخول تحت مظلة الجماعة ، والذي قدمه "ريب" في مسرحيته كما قدمته المؤلفات الأخريات في مسرحياتهن .. ولايجب في هذا الصدد أن نغفل مسرحية "صخب" التي يشرع فيها "إيدي" في استجلاء كنه تلك الفوضى الأخلاقية المستشرية في هوليوود ، وهو ما يتحقق له من خلال الإصغاء إلى ما تقوله فتاة مراهقة كان قد لفظها من قبل استناداً إلى كونها مجرد موضوع جنسي ساذج ؛ فيا لكم الحكمة التي جاءت بها كلمات تلك الساذجة : " إن كل شيء يناسب كل شيء بشكل أو بآخر".

ومن ثم تشي مسرحية "صخب" - مثلما هو حال كافة هذه المسرحيات - بـ "خلق الرعاية" الذي ترسيه الخبرات المنزلية الخاصة بالنساء و هي خبرات كان المجتمع قد دأب على تتفيهها والحط من قيمتها في حين استشعرت فيها النساء مغزى أخلاقيًا بل وروحيًا أيضًا ؛ فعالم الأعمال المنزلية قد يكون مرفأ مقدسًا تلتجئ إليه النساء كما يحدث في مسرحية "الزوجة الصامتة" ، وقد يكون بديلاً ذا مردود وهدف لعالم

العمل الخارجى المفعم بالاغتراب كما يحدث فى مسرحية "بنات القمة" ، بل قد يكون رمزاً واشياً للحياة ذاتها كما نشهد فى مسرحية "تصبحين على خير يا أماه" .. أما الأطفال، الذين يعتبرون محط اهتمام بالغ من قبل الدراما الغربية الأبوية ، فهم شخصيات محورية فى الكثير من هذه المسرحيات ؛ فالأزمة فى مسرحية"للبنات السود" تتولد حين تشهد "كريستال" "بو ويلى" وهو يمسك بطفليهما معلقاً إياهما خارج النافذة المفتوحة مثلما كان موت الطفلة فى مسرحية "الإخوة" رمزاً لموت وانهيار زواج أبويها ، وثمة أزمة أخرى فى مسرحية "الخروج" مرجعها وجود طفل فى حياة "آرليـن" وهو سبب يدفعها لأن تستعيد الرغبة فى الحياة وتنتهج فيها نهجًا صالحًا ، أما البالغات الراشدات فى مسرحيتى "صخب" و"بنات القمة" فتفهمن قيمة الارتباط ، برغم قلة حيلتهن ورغبة من حولهن فى استغلالهن ، ومن ثم فهن يدللن بذلك الفهم على أعظم أمل نحتفظ به للمستقبل القادم برغم أنه أمل يبدو بصيصه خافتًا باهتًا .بيد أننا لابد وأن ننتبه إلى النجاح العظيم الذى حققته تلك المسرحيات على المستويين النقدى والجماهيرى ؛ فهو نجاح يشى بأن بصيص هذا الأمل المنتظر مستقبلا لايجب أن يكون بهذا الخفوت كما تشى النساء المعتنقات للمذهب النسوى ؛ فلقد شهدت العشر سنوات الأخيرة – وهى فترة قصيرة بالطبع – تطوراً عظيمًا بالنسبة للحركة النسوية التى صارت رؤية كونية ذائعة الانتشار ، ومذهبًا متغلغلاً فى الأعمال الدرامية التى تلقى قبولاً جماهيريًا هائلاً ، ولكن تحذر المسرحيات التى نوقشت فى هذا الكتاب مما تتسم به النساء – لكونهن نساءً – من عدم امتلاك أية ميزة أخلاقية نابعة من ذواتهن، كما تدعو أيضًا إلى تجنب أى توجه نسوى أنانى محدود الانتشار ؛ فلن يؤتى مثل هذا التوجه بأية ثمار على مستوى المجتمع الذى يُنشد تغيير مواضعاته القائمة .. إن الأمر برمته يتطلب توافر شجاعة أخلاقية تدفع إلى الإدلاء بشهادة صادقة تكشف عن حال الإنسانية جمعاء ، وهو ما تحقق فى هذه المسرحيات ، وتوافر رغبة فى الإصغاء ، وهو ما يشرع الجمهور الآن فى التمتع به ؛ فبدون هذه الشجاعة وتلك الرغبة لن تتحقق هذه الرؤية المنشودة .

المراجع

Abel, Elizabeth; Marianne Hirsch; and Elizabeth Langland, eds. ***The Voyage In : Fictions of Female Development.*** *Hanover, NH: University Press of New England, 1983 .*

Barreca, Regina, ed. ***Last Laughs : Perspectives on Women and Comedy.*** *Studies in Gender and Culture 2. New York: Gordon and Breach, 1988.*

Belsey, Catherine. "Constructing the Subject; Deconstructing the Text". ***In Feminist Criticism and Social Change : Sex, Class and Race in Literature and Culture,*** *eds. Judith L. Newton and Deborah S. Rosenfelt. London, 1985 .*

Bennets, Leslie. "Behind Lily Tomlin, Another Star." ***New York Times,*** *4 Oct. 1985 : 3 : 4.*

-------, "The 7 'Top Girls' Speak Out" ***New York Times,*** *6 Jan. 1983 : C15 .*

Brockett, Oscar. ***History of the Theatre*** *4 th ed. New York : Allyn and Bacon , 1982 .*

Brown, Janet. ***Feminist Drama : Definition and Critical Analysis*** *. Metuchen , NJ: Scarecrow Press , 1979 .*

Brownstein, Rachel M. "Jane Austen : Irony and Authority." In Last Laughs : ***Perspectives on Women and Comedy*** *, ed. Regina Barreca . New York : Gordon and Breach, 1988 . 57-70 .*

Burke, Kenneth. ***The Philosophy of Literary Form .*** *New York : Vintage Books, 1957-1961 .*

Caldwell, Susan Havens. "Experiencing the Dinner Party". ***Women's Art Journal*** *1-2 (1980-1981) : 35-37.*

Çase, Sue-Ellen. ***Feminism and Theatre.*** *New York: Methuen, 1988 .*

Chambers, Jane. ***Last Summer at Bluefish Cove.*** *The JH Press Gay Play Script Series . New York: JH Press, 1982 .*

Chicago, Judy. ***The Dinner Party : A Symbol of our Heritage.*** *Garden City , NY: Anchor Press, 1979 .*

Chinoy, Helen Krich, and Linda Walsh Jenkins. ***Women in American Theatre.*** *2 nd ed. New York: Theatre Communications Group, 1987 .*

Chodorow, Nancy. ***The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.*** *Berkeley : University of California Press, 1978 .*

Christ, Carol P. ***Diving Deep and Surfacing : Women***

Writers on Spiritual Quest. Boston : Beacon Press, 1980 .

Christian. Barbara. ***Black Feminist Criticism : Perspectives on Black Women Writers*** *. New York : Pergamon Press, 1985 .*

Churchill, Caryl. ***Top Girls***. *London : Methuen. 1982*

Cloud, Darrah. ***The Stick Wife***. *Ms.*

-----, "The Stick Wife : From the Playwright." Hartford Stage Company program for ***The Stick Wife. 5.***

-----, "The Tough Life of a Klansman's Wife." Interview with Janice Arkatov. ***Los Angeles Times,*** *14 Jan. 1987 :Calendar 1 .*

Collins, Kathleen. ***The Brothers . In Nine Plays by Black Women,*** *ed. Margaret B. Wilkerson. New York: American Library, 1986 .*

Curb, Rosemary K. "Re/cognition, Re/ presentation, Re/creation in Woman -Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the obscene." ***Theatre Journal,*** *Oct. 1985: 303-316.*

Dolan, Jill. ***The Feminist Spectator as Critic.*** *Theatre and Dramatic Studies 52. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988.*

*Donovan, Josephine. **Feminist Theory: The Intellectual Traditions of American Feminism.** New York: Frederick Ungar, 1985 .*

*Douglas, Mary. "The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Recognition." **Man** 3 (1968): 361-376.*

*DuPlessis, Rachel Blau. **Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Writers.** Bloomington: Indiana University Press, 1985.*

*Eder, Richard. "Louisville Festival Offers 6 New Plays." Review of **Getting Out,** by Marsha Norman, and other plays. Actors Theatre Festival of New Plays. **New York Times,** 16 Nov. 1977, 3:21 .*

Ehrenreich, Barbara. "The Next Wave." Ms., Aug. 1987: 166+ .

*Elshtain, Jean Bethke. **Public Man, Private Women : Women in Social and Political Thought.** Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981 .*

*Fein, Esther B. "Lily Tomlin: Comedy with Bite." **New York Times,** 22 Sept. 1985: 3:1.4.*

*Forte, Jeanie. "Realism, Narrative, and the Feminist Playwright: A Problem of Reception." **Modern Drama** 32.1 (1989): 115-127.*

Freud, Sigmund. ***Collected Papers,*** *trans. Joan Riviere. 5 vols. New York : Basic Books, 1959 .*

Fried, John J. "Racism Awakenes StickWife." Review of ***The Stick Wife,*** *by Darrah Cloud. Los Angeles Theatre Center.* ***Press-Telegram*** *(Los Angeles, CA), 20 Jan. 1987: A6.*

Frye, Joanne. ***Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience.*** *Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986 .*

Frye, Northrop. ***Anatomy of Criticism: Four Essays.*** *1957; reprint, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973.*

Gagnier, Regina, "Between Women: A Cross-Class Analysis of Status and Abarchic Humor." ***In Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*** *, ed. Regina Barreca. New York: Gordon and Breach, 1988. 135-148 .*

Gillespie, Patti. "Feminist Theatre: A Rhetorical Phenomenon." In ***Women in American Theatre,*** *2nd ed., ed. Helen Krich Chinoy and Linda Walsh Jenkins. New York: Theatre Communications Group, 1987. 278-286.*

Gilligan, Carol. ***In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development.*** *Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982 .*

Gottner-Abendroth, Heide. "Nine Principles of a Matriarchal Aesthetic." In ***Feminist Aesthetics****, ed. Gisela Ecker; trans. Harriet Anderson. Boston: Beacon Press, 1985.*

Griffin, Leland. "A Dramatistic Theory of the Rhetoric of Movements." In ***Critical Responses to Kenneth Burke****, ed. William H.Rueckert. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969 .*

Griffin, Susan. ***Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature.*** *New York: Harper and Row, 1981.*

Gussow, Mel. "Stage: The Stick Wife, Klan Members in 1963." Review of ***The Stick Wife,*** *by Darrah Cloud. Hartford Stage Company.* ***New York Times,*** *25 Apr. 1987: 1, 16.*

-----. "Women Playwrights: New Voices in the Theatre." ***New York Times Magazine,*** *1 May 1983: 22+ .*

Hooks, Bell. ***Ain't I a Women ? Black Women and Feminism*** *. Boston: South End Press, 1981 .*

-----. ***Feminist Theory: From Margin to Center.*** *Boston: South End Press, 1984 .*

Hughes, Holly. interview. ***Hartford Courant,*** *19 Sept. 1990: D1 .*

-----. Personal interview. 8 Oct. 1989 .

-----. "The Well of Horniness." In ***Out Front: Contemporary Gay and Lesbian Plays,*** *ed. Don Shewey. New York: Grove Press, 1988 .*

-----. writer and performer. "World Without End." Direct ed by Kate Stafford. Bronson and Hutensky Theatre, Hartford. 7 Oct. 1989 .

In the Boom Boom Room, *by David Rabe (review). Anspacher Theatre, NewYork,* ***New York Times,*** *5 Dec. 1974: 55.*

Kauffmann, Stanley. "Suite and Sour." Review of ***For Colored Girls,*** *by Ntozake Shange. Booth Theatre, New York.* ***New York Times,*** *3 July 1976: 21.*

Kerr, Walter. "Stage View: Are These Feminists Too Hard on Women?" Review of ***Top Girls,*** *by Caryl Churchill. Public Theatre, New York.* ***New York Times,*** *23 Jan. 1983: H3+ .*

Keyssar, Helene. "The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility." ***Massachusetts Review,*** *Spring 1983: 198-216 .*

-----. ***Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women,*** *New York: Grove Press, 1985.*

Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism." In ***The New Feminist Criticism: Essays on Women , Literature and Theory,*** *ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 144-167.*

Kroll, Jack. "Hollywood Wasteland." Review of ***Hurlyburly,*** *by David Rabe.* ***Newsweek,*** *2 July 1984: 65-67.*

Lerner, Gerda. ***Black Women in White America: A Documentary History .*** *New York : Random House, 1972 .*

-----. ***The Creation of Patriarchy.*** *New York: Oxford University Press, 1986 .*

Levine, Joan B. "The Feminine Routine." ***Journal of Communication 26.3*** *(1976) : 173-175 .*

Little, Judy. ***Comedy and the Women Writer: Woolf, Spark and Feminism.*** *Lincoln: University of Nebraska Press, 1983 .*

Malpede, Karen, ed. ***Women in Theatre: Compassion and Hope.*** *New York: Harper and Row, 1985 .*

Martin, Linda, and Kerry Segrave. Women in Comedy. Secaucus, NJ: Citadel Press, 1984.

Mcghee, Paul. "The Role of Laughter and Humor in Growing Up Female." In ***Becoming Female: Perspectives in Women and Comedy****, ed. Claire B. Kopp, New York: Plenum Press, 1979 .*

Meyer, Michael, comp. Ibsen on File. Writers on File Series. London: Methuen, 1985.

Miller, Jean Baker. ***Toward a New Psychology of Women*** *. 2 nd ed. Boston: Beacon Press, 1986.*

Mitgang, Herbert. "Stage Revised Version of Boom Boom Room." Review of ***In the Boom Boom Room****, by David Rabe. South Street Theater, New York.* ***New York Times****, 22 Dec. 1985: 1:59.*

Moore, Honor. "Woman Alone, Women Together." In ***Women in American Theatre****. 2 nd ed., eds. Helen Krich Chinoy and Linda Walsh Jenkins. New York: Theatre Communications Group, 1987. 186-191 .*

Morgan, Robin. ***The Anatomy of Freedom****. Garden City, NY: Anchor Press, 1984 .*

Natalle, Elizabeth J. ***Feminist Theatre: A Study in Persuasion*** *. Metuchen: Scarecrow Press, 1985 .*

*Norman, Marsha . **Getting Out.** New York: Dramatists Play Service, 1979 .*

*-----. **Night, Mother.** New York: Hill and Wang, 1983.*

*-----. screenwriter. **Night, Mother** (film). Dir. Tom Moore. With Geraldine Fitzgerald and Sissy Spacek. Universal Studios, 1986 .*

*Rabe, David. "... And as Rabe Sees Hollywood." Interview with Helen Dudar. **New York Times,** 28 June 1984, 3:13.*

*-----. **Hurlyburly.** New York: Grove Press, 1985 .*

*-----. **In the Boom Boom Room.** New York: Alfred A. Knopf, 1975 .*

*-----. Interview. **New York Times,** 24 Nov. 1973:22.*

*-----. Interview. **New York Times,** 12 May 1976: 34.*

Rabuzzi, Kathryn Allen. The Sacred and the Feminine: Toward a Theology of Housework. New York: Seabury Press, 1982.

*Radway, Janice A. **Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984 .*

Reinelt, Janelle. "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama." ***Theatre Journal,*** *May 1986: 154-163.*

Rich, Frank. Review of ***The Brothers,*** *by Kathleen Collins.* ***New York Times,*** *6 Apr. 1982, 3:13 .*

-----. "Stage: Caryl Churchill's 'Top Girls' at the Public." Review of ***Top Girls,*** *by Caryl Churchill. Public Theatre, New York.* ***New York Times,*** *29 Dec. 1982: C17.*

-----. "Theatre: Hurlyburly." Review of ***Hurlyburly,*** *by David Rabe.* ***New York Times,*** *22 June 1984, 3:3.*

Schickel, Richard. "Failing Words." Review of ***Hurlyburly,*** *by David Rabe. Promenade Theatre, New York. Time, 2 July 1984: 86-87 .*

Schroeder, Patricia R. "Locked Behind the Proscenium: Feminist Strategies in ***Getting Out*** *and* ***My Sister in This House."*** ***Modern Drama*** *32.1 (1989): 104-114 .*

Shange, Ntozake. ***For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbou is Enuf.*** *New York: Macmillan, 1977.*

Showalter, Elaine. ***A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte to Lessing.*** *Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.*

*Simon, John. "War Games." Review of **Hurlyburly**, by David Rabe. Promenade Theatre, New York. New York, 16 July 1984: 42-43.*

*Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism." In **All the Women Are White, All the Blacks Are Men , But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies**, eds. Gloria T.Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. Old Westbury, NY: Feminist Press, 1982.*

*Snyder, Carol. "Reading the Language of the Dinner Party." **Women's Art Journal** 1.2 (1980-1981): 30-34.*

*Spacks, Patricia Meyer. "Austen's Laughter." In **Last Laughs:Perspectives on Women and Comedy**, ed. Regina Barreca. New York: Gordon and Breach, 1989 .*

*Wagner, Jane. **The Search for Signs of Intelligent Life in the Universe**. New York: Harper and Row, 1986 ..*

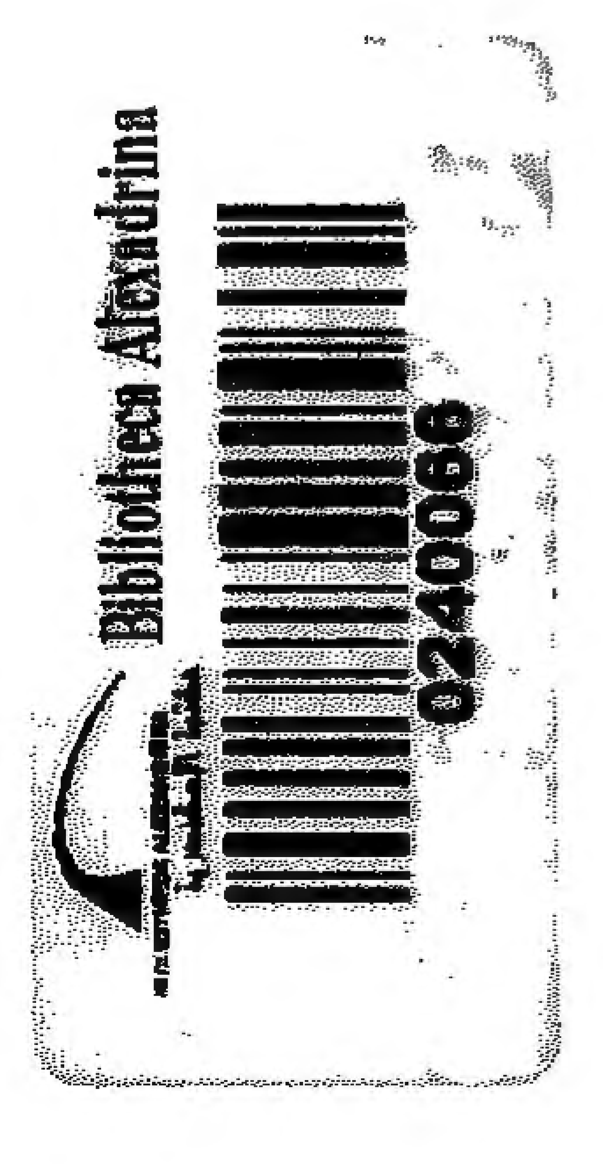
*Walker, Alice. "One Child of One's Own: A Meaningful Digression Within the Work(s)-- An Excerpt." In **All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of us Are Brave: Black Women's Studies, Eds.** Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. Old Westbury, NY: Feminist Press, 1982 .*

Willeford, William. ***The Fool and His Sceptre.*** *Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969 .*

Zillman, Dolf, and S. Holly Stocking. "Putdown Humor." ***Journal of Communication*** *26.3 (1976): 173-175.*

المحتويات

رقم الإيداع / ٩٥٥٩ / ١٩٩٧
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٨٨١ - ٦
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0240066